This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

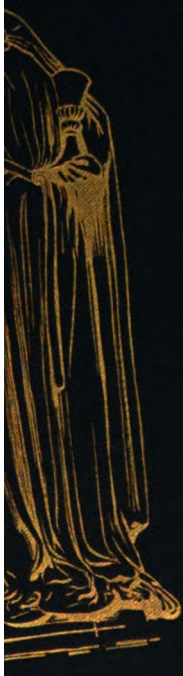
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

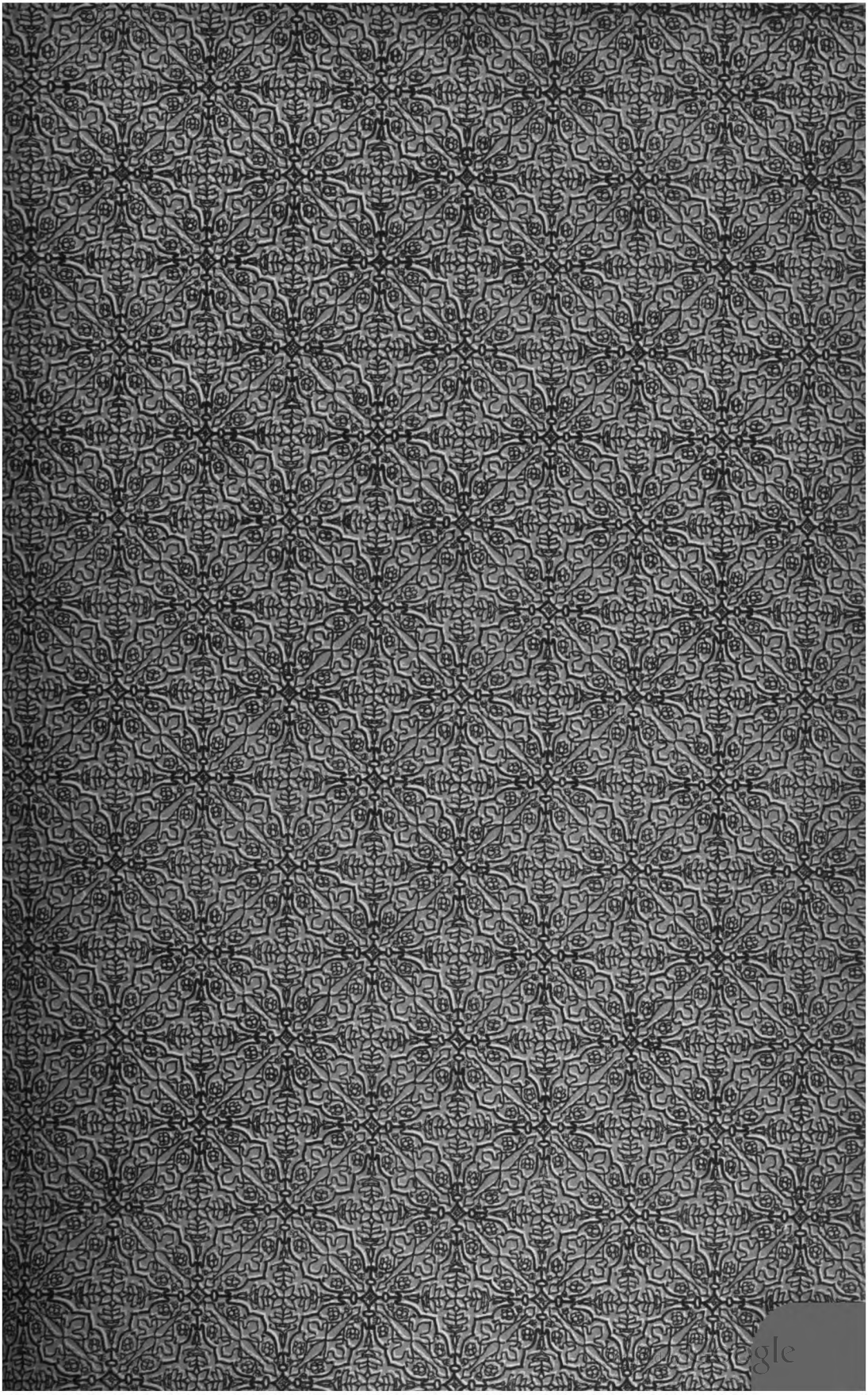
Von Richard Bürkner



Digitized by Google

REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
Class

Digitized by



Digitized by Google

Geschichte
der
Kirchlichen Kunst
von
Richard Bürkner.

Mit 74 Abbildungen.

Freiburg i. B. und Leipzig 1903.
Verlag von Paul Waetzel.

Digitized by Google

REESE

Königl. Hofbuchdruckr. Carl Liebich, Stuttgart.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Inhaltsverzeichnis III
Vorwort XI

Erster Teil.

Das christliche Altertum.

I. Abschnitt: Die Anfänge.

1. **Der antike Tempel** 1
Das griechisch-römische Kultgebäude S. 3. Der jüdische Tempel S. 5. Die Synagogen S. 6.

2. **Jesus** 7
Jesus als Bauhandwerker S. 7. Sein Verhältnis zur Kunst S. 9.

3. **Die junge Kirche und die Kunst** 11
Die Urgemeinde S. 11. Paulus S. 12. Die heidenchristlichen Gemeinden S. 14. Die Christenverfolgungen S. 16. Die Christen und die Kunst S. 16. Die Kirchenväter S. 17. Die Synode von Elvira S. 18.

4. **Die Katakomben** 19
Geschichte der römischen Katakomben S. 19. Die Begräbnis-Bruderschaften S. 20. Schilderung des Hieronymus S. 21. Die Katakomben als Stätten der Andacht S. 22. Sie werden vergessen und wieder entdeckt S. 22.
Bauliche Anlage der römischen Katakomben S. 22. Ihre Ausdehnung S. 24. Die Gänge und Grabstätten S. 25. Die Grabkammern S. 25.
Malerische Ausschmückung S. 26. Antike Kunstsprache S. 26. Der Kunstwert S. 27. Die Kunstmittel S. 27. Die Sinnbilder S. 28. Christenhoffnung an den Gräbern S. 29. Die Bilder und Zeichen S. 30: Der Fisch. Das Schiff. Die Taube. Das Lamm. Die Schlange. Der Adler. Der Pfau. Der Hirsch. Die Hand. Die Palme. Die Weinrebe. Das Gastmahl. Das Monogramm Christi. Das Kreuz. — Biblische Gestalten: Noah. Jonaus. Hiob. Daniel. Die drei Männer

220147

Digitized by Google

Seite

im Feuerofen. Moſes. Adam und Eva. — Die Anbetung der Weiſen. Die heilige Familie. Die Geburt Jeſu. Maria. Der gute Hirt. Die Auferweckung des Lazarus. Die Hochzeit zu Kana. Die wunderbare Speiſung. Die Heilung des Gichtbrüchigen. Die Kreuzigung. — Bildniſſe Jeſu. — Das Gebet. Die Taufe. Das Abendmahl. Die Trauung. — Perſonifikationen und antike Geſtalten: Eros und Pſyche. Orpheus. Odyſſeus. — Die Foſſores.

5. **Kleinkunſt** 40

Glas: Goldgläſer S. 41. Lampen S. 43. Goldſchmiede- und Steinſchneidekunſt S. 44. Elfenbein: Diptychen S. 45 und Pyxiden S. 46.

II. Abſchnitt: Die ſtegende Kirche.

1. **Der Gottesdienſt** 47

Die Schilderungen des erſten Clemensbriefes S. 47, des Plinius S. 47, des Juſtin S. 48. Die Entſtehung des Klerus S. 49. Prieſter und Opfer bei Tertullian und Cyprian S. 49. Die Einwirkung des Myſterienweſens S. 50. Das Abendmahl als Opfer S. 50. Die heilige Feier S. 51. Die Gliederung des gottesdienſtlichen Raumes S. 51. Die erſten Gotteshäuſer S. 52.

2. **Die Baſilika** 54

Die Entſtehung der Baſilika S. 54. Verſchiedene Erklärungsverſuche: Herkunft von den Begräbnisſtätten S. 55, von der antiken Baſilika S. 57, vom antiken Wohnhauſe, der Hausbaſilika S. 60, dem Atrium S. 61, dem Periſtylium S. 61. Ergebnis S. 62.

Grundriß und Aufbau der Baſilika S. 64. Der Außenbau S. 65. Die Oſtung S. 65. Das Vorhaus S. 66. Das Gemeindehaus S. 67. Das Mittelſchiff S. 67. Die Säulen S. 68. Der Fußboden S. 68 Die Decke S. 68. Die Seitenſchiffe S. 68. Der Triumphbogen S. 69 Die Apſis S. 69. Das Querhaus S. 69. Der Turm S. 70. — Der äſthetiſche und liturgiſche Wert S. 71. Die Mängel S. 72.

Die Denkmale des Baſilikaſtils S. 74. Die römiſchen Bauten: S. Agneſe S. 75. S. Clemente S. 75. S. Lorenzo S. 76. S. Balbina S. 76. S. Maria Maggiore S. 76. S. Pietro in Vincoli S. 76. S. Sabina S. 76. S. Maria in Traſtevere S. 77. S. Paolo S. 77. Die Peterskirche S. 78. — Die Bauten von Ravenna: S. Apollinare Nuovo S. 81. S. Apollinare in Claſſe S. 81. — Die Bauten in Trier: Der Dom S. 82. Die Baſilika S. 82. — Afrikaniſche Baſiliken S. 83. — Bauten in Konſtantinopel S. 84, Olympia S. 84, Kleinaſien S. 84. Baſilika von Tyrus S. 85, von Turmanin S. 87.

3. **Zentralbauten** 87

Antiker Gewölbebau S. 87. Römiſche Zentralkirchen: Die Taufkirche des Lateran S. 90. S. Coſtanza S. 90. S. Pietro e Marcellino S. 90. S. Steſano rotondo S. 90. — Ravennatiſche Zentralkirchen:

Digitized by Google

Seite

Das Grabmal der Gallia Placidia S. 91. S. Giovanni in Fonte S. 91. S. Maria in Cosmedin S. 91. S. Vitale S. 91. — S. Lorenzo in Mailand S. 92. — S. Sergius und Bacchus in Konstantinopel S. 93. Die Zentralbauten in Jerusalem: Die Himmelfahrtskirche S. 93, der Felsendom S. 94.

4. **Altchristliche Bildnerei** 95
Die ersten Bildsäulen S. 95. Das Standbild Christi mit der blutflüssigen Frau S. 95. Der gute Hirte S. 96. Die Bildsäule des Hippolytus 97. Die Bildsäule des Petrus in der Peterskirche S. 98. — Die Holzthüre an S. Sabina in Rom S. 98. — Sarkophage S. 99. — Das Ciborium von S. Marco in Venedig S. 102. Der Bischofstuhl des Maximian in Ravenna S. 102.

5. **Mosaikmalerei** 103
Die mustvische Kunst in der Antike S. 103. Die Technik S. 105. Der künstlerische Wert S. 106. Die Gegenstände der Malerei S. 107. Die Mosaiken in Rom: S. Costanza S. 108; Taufkirche des Lateran S. 109; S. Pudenziana S. 109; S. Paolo S. 110; S. Maria Maggiore S. 110; S. Cosma e Damiano S. 110. — Die Mosaiken in Ravenna: Grabkapelle der Gallia Placidia S. 112; S. Giovanni in Fonte S. 113; S. Maria in Cosmedin S. 113; S. Apollinare Nuovo S. 114; S. Vitale S. 115; S. Apollinare in Classe S. 116. — Das Mosaikpflaster in Kabr-Hiram S. 117. — Das Christusbild S. 117.

6. **Miniaturmalerei** 120
Ihre antike Herkunft S. 120. Bibelhandschriften S. 120. Die Technik S. 122. Die Wiener Genesis S. 122. Die Cottonbibel S. 124. Die Josuarolle S. 124. Cosmas Indikopleustes S. 124. Codex Rossanensis S. 124. Die Pariser Psalmenhandschrift S. 125.

7. **Liturgische Geräte und Gewänder** 125
Der Altar S. 126. Das Ciborium S. 129. Die Altargewänder S. 129. Der Kelch S. 130. Die Brotschüssel S. 131. Andere Altargeräte S. 131. Der Predigtstuhl S. 132. Die Ambonen S. 134. Sitzbänke S. 135. Priestergewänder S. 136.

III. Abschnitt: Die byzantinische Kunst.

Das oströmische Reich S. 139. Die Baukunst S. 141. Kirchen in Konstantinopel: S. Sergius und Bacchus S. 142. Die Hagia Sophia S. 142. — Der Bilderstreit S. 149. — Miniaturen: Die Predigten des heil. Gregor von Nazianz S. 152. Die Psalmenhandschrift in Paris S. 152. — Schmelzmalerei S. 153. — Mosaikmalerei S. 153. — Bildnerei S. 155. — Elfenbeinschnitzerei S. 155. — Erzguß S. 155. — Weberei und Stickerei S. 156. — Die Athosklöster S. 156. Das Malerbuch S. 157. — Russische Kirchen S. 158. Die Uspenskij-Kathedrale und die Kirche Wasili-Blagennoi in Moskau S. 161.

Digitized by Google

Seite

Zweiter Teil.

Das Mittelalter.

I. Abschnitt: Das karolingisch-ottonische Zeitalter.

1. **Die Anfänge der germanischen Kunst** 162
Das Grabmal Theoderichs S. 163. — Die Longobarden S. 164. Das Ciborium des Eleucadius in Ravenna S. 165. — Die Franken S. 165. — Die Kelten S. 166. Der Thassilokelch S. 167. Buchmalerei S. 167. — Der Benediktinerorden S. 169.

2. **Karl der Große und seine Nachfolger** 170
Die karolingische Renaissance S. 172. — Der Bilderstreit und die karolinischen Bücher S. 173. — Ludwig der Fromme S. 175. — Das sächsische Königshaus S. 175.

3. **Baukunst** 176
Die Palastkapelle in Aachen S. 176. Die Michaeliskirche in Fulda S. 178. — Die Kreuzform der Basilika S. 179. Gruftkirchen S. 180. Der hohe Chor S. 181. Doppelchöre S. 181. Der Bauplan von S. Gallen S. 181. Der Stützenwechsel S. 182. Wölbungen S. 183. S. Ambrogio in Mailand S. 183.

4. **Bildnerei und Kleinkunst** 183
Goldschmiedekunst S. 184: Silberaltar von S. Ambrogio in Mailand S 184. — Elfenbeinschnitzerei S. 185: Die Trierer Elfenbeintafel S. 185. Der Psalter Karls des Kahlen S. 185. Die Elfenbeintafel von S. Gallen S. 185. Das Paliotto in Salerno S. 186. — Erzgießerei S. 186.

5. **Malerei** 186
Erweiterung des Bilderkreises S. 186. Buchmalerei S. 188: Initialen Kanontafeln S. 190. Das Evangeliar des Godescale S. 191. Die Bibel Karls des Kahlen S. 192. Das Ebo-Evangeliar in Epernay S. 192. Das Echternacher Evangeliar S. 193. — Wandmalereien in Reichenau S. 193, Burgfelden S. 194, S. Angelo in Formis S. 194.

II. Abschnitt: Der romanische Stil.

1. **Allgemeines** 195
Der Name S. 195. Die zeitliche Begrenzung S. 196. Die Heimat des Stils S. 196. — Das Rittertum S. 197. Die Kirche S. 197. Die liturgische Entwicklung S. 198. Das Jahr 1000 S. 199. Weltflüchtige Frömmigkeit S. 200. Die Mannigfaltigkeit des Stils S. 201. Sein Deutschtum S. 201.

2. **Baukunst** 202
Das System S. 202. Der Grundriß S. 202. Die Vierung S. 203. Das gebundene System S. 204. Die Vorhalle S. 205. — Der Aufbau

Digitized by Google

Seite

S. 205. Die Gewölbe S. 206. Die Pfeiler S. 207. Die Belichtung S. 207. Die Apsis S. 208. Die Emporen S. 208. Die Türme S. 208. Der Außenbau S. 209. Die Schmuckformen S. 209.

Die Geschichte S. 214. Die frühromanische Zeit S. 215. Die hochromanische Zeit S. 216. Der Übergangstil S. 218. Die Cisterzienserkunst S. 219. Bernhard von Clairvaux S. 220.

Die Baudenkmäler S. 222. Deutschland S. 222. Sachsen: Die Kirchen in Gernrode S. 222, Quedlinburg S. 222, Paulinzella S. 222, Thalbürgel S. 223, Hildesheim (St. Michael S. 223, Godehardikirche S. 223). Die Dome zu Braunschweig S. 223 und Naumburg S. 223. — Die Rheinlande: Der Dom zu Trier S. 224. Kirchen in Köln: S. Maria im Kapitol S. 224, St. Aposteln S. 224, Groß St. Martin S. 224. — Die Kaiserdome in Speier S. 224, Mainz S. 225 und Worms S. 225. — Die Kirchen in Schwarzrheindorf, Andernach, Boppard, Bacharach S. 225; Maria Laach S. 225. Der Dom in Limburg S. 226. — Süddeutschland. Elsaß: Das Straßburger Münster S. 227; die Kirche zu Rosheim S. 227. Alemannien: Oberzell und Mittelzell S. 227; das Großmünster in Zürich S. 227, das Basler Münster S. 227. Schwaben: Hirsau S. 227 und Maulbronn S. 227. Bayern: St. Emmeram in Regensburg S. 228. Franken: Der Dom in Bamberg S. 228. Österreich-Ungarn: Der Dom in Gurk S. 228; St. Stephan in Wien S. 228; St. Jak S. 228. Westfalen: Die Dome in Soest S. 229, Münster S. 229, Paderborn S. 229 und Osnabrück S. 229. — Das norddeutsche Tiefland. Backsteinbauten S. 229. Der Dom in Brandenburg S. 230. Die Kirche zu Jerichow S. 230. Der Dom zu Ratzeburg S. 230.

Italien: S. 230. S. Marco in Venedig S. 230. Oberitalien: S. Zeno in Verona S. 231. Mittelitalien: Der Dom, der Glockenturm, die Taufkirche, der Campo Santo in Pisa S. 232. Die Taufkirche S. 233 und S. Miniato in Florenz S. 233. — Rom S. 234. — Unteritalien: Die Dome zu Salerno S. 234, Amalfi S. 234, Ravello S. 234, Bari S. 235 und Trani S. 235. Sizilien S. 235. Palermo: S. Giovanni degli Eremiti S. 235; La Mortarana S. 235; der Dom S. 236; die Capella Palatina S. 236; der Dom in Monreale S. 236.

Frankreich S. 236. Provence: Die Kathedrale von Avignon S. 237; S. Trophime in Arles S. 237. — Auvergne: Notre Dame du Port in Clermont S. 237. — Burgund: Cluny S. 237. — Westfrankreich: S. Front in Périgueux S. 238. — Normandie: St. Etienne in Caen S. 238.

England: S. 238. Der Dom zu Canterbury S. 239. Die Kathedrale von Norwich S. 239.

Spanien S. 239. Die Kathedralen in Santiago de Compostella S. 239 und Salamanca S. 239.

Schweden und Norwegen S. 239. Die Stabkirchen S. 239. Die Kirche von Wang S. 240.

Digitized by Google

Seite

3. **Bildnerei und Malerei** 240

Inhalt und Form S. 240. Die Erweiterung des Bilderkreises S. 241. Romanische Kunstweise S. 242.

Bildnerei S. 243. Deutschland S. 243. Elfenbeinschnitzerei S. 244. — Erzguß S. 244. Die Bernwardsäule S. 244; die Thür zu Hildesheim S. 244; die Thür zu Augsburg S. 245; das Taufbecken S. Barthelemy in Lüttich S. 245; die Thür von S. Zeno in Verona S. 245. — Steinbildnerei S. 246. Die Externsteine S. 246. Die Kreuzigungsgruppe und die Kanzel in Wechselburg S. 246. Die goldene Pforte in Freiberg S. 247. Die Bildwerke in den Domen zu Naumburg S. 247, Magdeburg S. 248, Braunschweig S. 248, Bamberg S. 248. Das Südportal des Straßburger Münsters S. 248.

Frankreich S. 249. Die Portale von S. Trophime in Arles S. 249, Vezelay S. 249, Chartres S. 249.

Italien S. 249. Das Portal an der Kathedrale in Ferrara S. 250. Benedetto Antelani S. 250. Nicolo Pisano S. 250; die Kanzeln in Pisa S. 250 und Siena S. 251; die Kreuzabnahme in Lucca S. 251. Rom S. 251. Die Kosmaten S. 251. Die Kreuzgänge von S. Paolo S. 251 und der Laterankirche S. 251.

Malerei S. 252. Deutschland S. 252. Wandmalereien in Schwarzrheindorf S. 253, Brauweiler S. 253, Braunschweig S. 253, Hildesheim S. 254. — Glasmalerei S. 254; am Augsburger Dom S. 254, in S. Kunibert in Köln S. 255. — Buchmalerei S. 255; Hortus deliciarum S. 256; der Psalter Hermanns von Thüringen S. 256. — Tafelmalerei S. 256; die Altarvorsätze in Soest S. 256.

Frankreich S. 257. — Italien S. 257. Mosaiken in Cefalù S. 258 und Palermo S. 258; in der Markuskirche von Venedig S. 258; in Rom S. 258. — Tafelmalerei. Cimabue. Duccio di Buonisegna S. 259.

III. Abschnitt: Die Gotik.

1. **Die geschichtliche Grundlage** 260

Die Papstherrschaft S. 260. Frankreichs Vormacht S. 261. Das Bürgertum S. 261. Die Bettelorden S. 262. Franz von Assisi S. 263. Dominikus S. 264. Das dogmatische System S. 265. Der Ablaß S. 265. Die Liturgie S. 266.

2. **Name und Art** 267

Der Wechsel in der Beurteilung des Stils S. 267. Frankreich seine Heimat S. 270. Die Kirche zu Wimpfen im Thal S. 271. Deutschland und die Gotik S. 272. Scholastik und Gotik S. 272. Goethe über die Gotik S. 273.

3. **Das System der gotischen Baukunst** 275

Der Spitzbogen S. 275. Die durchgehende Travée S. 277. Die Gewölberippen S. 277. Der Schlußstein S. 278. Die Pfeiler S. 278.

Digitized by Google

Seite

Das Strebewerk S. 279. Die Auflösung der Massen S. 280. — Der Grundriß S. 281. Der Aufbau S. 282. Schmuckformen aus der Natur S. 284. Geometrische Formen S. 286. — Bauhütten S. 287.

4. **Die Geschichte der gotischen Baukunst** 288

Frankreich S. 288. Abteikirche von St. Denis S. 288. Notre Dame zu Noyon S. 288. Notre Dame zu Paris S. 288. Die Kathedralen von Rheims S. 290, Amiens S. 290 und Chartres S. 291. Die St. Chapelle in Paris S. 292. Die Kathedralen von Rouen S. 292 und Albi S. 292. S. Madeleine in Troyes S. 292.

Die Schweiz S. 292. Die Kathedrale von Lausanne S. 292.

Belgien S. 292. Die Kathedrale von Antwerpen S. 292.

England S. 292. Wilhelm von Sens S. 293. Die Kathedrale von Canterbury S. 294. Die Abteikirche zu Westminster S. 294. Die Kathedralen von Salisbury S. 294, Lincoln S. 294, Lichfield S. 295, York S. 295. Die Stephanskirche in Norwich S. 295. Die Kathedrale von Wincheſter S. 295. Kings College zu Cambridge S. 295. Die Georgskapelle in Windsor S. 295. Die Kapelle Heinrichs VII in der Westminsterabtei S. 295.

Deutschland S. 295. Frühgotik, Hochgotik, Spätgotik S. 296. Die Elisabethkirche in Marburg S. 299. Der Dom in Magdeburg S. 300. Die Liebfrauenkirche in Trier S. 300. Die Dome zu Köln S. 300, Straßburg S. 302, Freiburg S. 303, Ulm S. 303, Regensburg S. 304, Wien S. 305. — Hallenkirchen S. 305. — Die Kirchen im Erzgebirge S. 306. — Backsteinbauten S. 307. Die Katharinenkirche in Brandenburg S. 308. Die Marienkirchen in Danzig S. 308 und Lübeck S. 308.

Italien S. 309. Die Abteikirche in Fassanova S. 310. S. Francesco in Assisi S. 310. S. Maria Araceli in Rom S. 311. S. Maria sopra Minerva in Rom S. 311. Die Dome in Florenz S. 311, Siena S. 312, Orvieto S. 312, Mailand S. 313.

5. **Der gotische Bilderkreis** 313

Die Kunstform der gotischen Bildwerke S. 313. Ihr Inhalt und ihre Quellen S. 314. Die Bibel S. 314. Das Christusbild S. 315. Das Leben und Leiden Jesu S. 315. Die Liturgie S. 317. Das Credo S. 317. Antikes S. 318. Die Tierwelt S. 319. Die Legende S. 319. Maria S. 319. Heilige S. 321. Spottbilder S. 322. — Gotische Naturwidergabe S. 322.

6. **Die gotische Bildnerei** 323

Frankreich S. 324: Die Bildwerke in Chartres S. 324, Paris S. 325, Amiens S. 325 und Rheims S. 325.

Burgund S. 326: Claus Sluter S. 326. — England S. 326. —

Deutschland S. 326: Die Bildwerke am Freiburger Dom S. 327, Straßburger Münster S. 327, Kölner Dom S. 328. — Die schwäbischen, fränkischen, sächsischen und niederdeutschen Bildhauer S. 328.

Digitized by Google

Seite

Italien S. 328. Giovanni Pisano S. 328. Andrea Pisano S. 328. Giovanni und Bonino da Campione und die Skaligerdenkmäler in Verona S. 329. Tino da Camaino in Neapel S. 329.

7. **Die gotische Malerei** 330

Frankreich S. 330. Glasmalereien in Chartres S. 330, Bourges S. 330, Paris S. 331 und Narbonne S. 331. Miniaturen S. 331.

Deutschland S. 331. Wandgemälde in Ramersdorf S. 331, Köln S. 331 und Oberwinterthur S. 332. — Glasmalereien in Marburg S. 332, Oppenheim S. 332, Königsfeld S. 332, Kappel S. 332, Nürnberg S. 332. — Buchmalereien S. 332. — Tafelmalereien S. 333. Die Prager Schule S. 333: Nikolaus Wurmser S. 333; Meister Dietrich S. 333. — Die Kölner Schule S. 333: Meister Wilhelm S. 335; Stephan Lochner S. 335. — Die Nürnberger Schule S. 335.

Italien S. 336. Giotto S. 336. Taddeo Gaddi S. 339. Orcagna S. 339. Simone di Martino S. 340. Lippo Memmi S. 340. Der Triumph des Todes und das Weltgericht im Campo Santo zu Pisa S. 340.

8. **Die mittelalterliche Kirchenausstattung** 341

Der Altar S. 341. Die Altargeräte S. 343. Reliquiarien S. 343. Der Abendmahlskelch S. 344. Das Ciborium S. 345. Die Monstranz S. 345. Die Lichterkrone S. 346. Sakramentshäuschen S. 346. Das Gestühl S. 346. Der Taufstein S. 347. Die Kanzel S. 348. Die Gewänder S. 349.

Dritter Teil.

Die Neuzeit.

I. Abschnitt: Die Renaissance in Italien.

1. **Begriff und Bedeutung der Renaissance** 351

Die Renaissance ist nicht Wiedergeburt der Antike, sondern des gesamten Menschentums S. 351. Der volkswirtschaftliche Hintergrund S. 352. Der Wert der Einzelpersönlichkeit S. 353. Die Schönheit des Menschen S. 354. Naturfreude S. 354. Lebensverfeinerung S. 355. Die Stellung der Frau S. 355. Die Kirche und die neue Zeit S. 356. Der Glaube der Renaissancepäpste S. 357. Die Religion der Künstler S. 358. Das Tridentiner Konzil S. 360. Der Einfluß der Antike S. 360.

2. **Florenz und Rom** 361

Die Medizäer S. 362. Savonarola S. 362. Die Päpste der Renaissance: Nikolaus V S. 363, Sixtus IV S. 364, Julius II S. 364, Leo X S. 364, Hadrian VI S. 364.

Baukunst 365

Die Merkmale des Renaissancestils S. 365. Die Kuppel S. 367.

Digitized by Google

Seite

Brunelleschi und die Kuppel des florentiner Doms S. 367. S. Lorenzo in Florenz S. 368. Alberti S. 368. S. Sebastiano in Mantua S. 368. — Bramante S. 369. Il Tempietto S. 369. S. Maria delle Grazie in Mailand S. 369. — Die Peterskirche S. 369. — Vignola S. 371. Il Gesù in Rom S. 371. — Palladio S. 372. Il Redentore in Venedig S. 372.

4. **Malerei** 373
Griechische Kunst und Renaissancemalerei S. 373. — Der Bilderkreis S. 474. — Masaccio und die Brancaccikapelle in Florenz S. 376. Fra Lippo Lippi S. 376. Fra Angelico da Fiesole S. 377. Luca Signorelli S. 378. Perugino S. 378. Pinturicchio S. 379. Mantegna S. 379. Giovanni Bellini S. 379. Botticelli S. 380. Ghirlandajo S. 381. Fra Bartolommeo S. 382. Andrea del Sarto S. 382. Sodoma S. 382.
Leonardo da Vinci S. 382. Michelangelo S. 385. Raffael S. 388. Die Venezianer: S. Giorgione S. 391. Tizian S. 391. Tintoretto S. 392. — Correggio S. 392.

5. **Bildnerei** 393
Ghiberti S. 393. Donatello S. 393. Die Robbia S. 394. Verrocchio S. 395. Sansovino S. 395.

II. Abschnitt: Die Renaissance im Norden.

1. **Niederländische und deutsche Kunst im 15. Jahrhundert** 397
Die Brüder van Eyck und der Genter Altar S. 397. Roger von der Weyden S. 399. Hans Memling S. 399. — Martin Schongauer S. 400. Michel Wohlgemuth S. 401. Veit Stoß S. 401. Adam Krafft S. 401.

2. **Reformation und Renaissance** 401
Die Renaissance in Deutschland S. 401. Luther und die Kunst S. 403. Zwingli S. 405. Calvin S. 405.

3. **Deutsche Baukunst** 406
Die Fuggersche Grabkapelle in Augsburg S. 407. Die Michaels-Hofkirche in München S. 407. Die Universitätskirche in Würzburg S. 408. — Protestantische Kirchenbauten S. 408. Die Schloßkapellen in Torgau S. 410, Stuttgart S. 410 und Schmalkalden S. 410. — Kirchengestühl S. 410. Emporen S. 411. — Die Reformierten S. 411. Die reformierte Kirche in Hanau S. 411. — Die Marienkirche in Wolfenbüttel S. 412. Die Stadtkirche in Bückeburg S. 412.

4. **Deutsche Malerei** 413
Albrecht Dürer S. 414. Hans Holbein S. 419. Lukas Kranach S. 422.

5. **Deutsche Bildnerei** 423
Peter Vischer S. 424.

Digitized by Google

Seit

6. **Die Renaissance in den Niederlanden, Frankreich und England** . . . 425
Die Niederlande: Peter Breughel S. 425. Der Höllenbreughel S. 426.
Frankreich: St. Eustache in Paris S. 426.
England: Der Elisabethstil S. 426.

III. Abschnitt: Die kirchliche Kunst im 17. und 18. Jahrhundert.

1. **Italien** 427
Bernini S. 428. S. Andrea in Rom S. 429. Die Peterskirche S. 429. — Die italienische Kirchenbaukunst S. 430. — Bildnerei S. 430. Maderna S. 431. — Malerei S. 431. Die Carracci S. 431. Guido Reni S. 431. Tiepolo S. 432.

2. **Spanien** 432
Velasquez S. 433. Murillo S. 434.

3. **Die Niederlande** 436
Rubens S. 436. Rembrandt S. 439. — Kirchenbauten S. 442. Die Zuiderkirche S. 442, Noorderkirche S. 442 und lutherische Kirche S. 443 in Amsterdam.

4. **Frankreich** 443
Barock, Rococo, Zopfstil S. 443. Der Invalidendom und das Pantheon in Paris S. 444. Die hugenottische Kirche in Charenton S. 444.

5. **Deutschland** 445
Die großen Klosterbauten S. 445. Barock, Rococo, Zopfstil S. 446. — Der Dom in Salzburg S. 448. Die Karlskirche in Wien S. 448. Die katholische Hofkirche in Dresden S. 448. Der protestantische Barockstil S. 449. Joseph Furttenbach S. 450. Leonhard Sturm S. 450. Die Kirche in Karlsfeld S. 451. Georg Bähr und die Frauenkirche in Dresden S. 451. Die Michaeliskirche in Hamburg S. 452. — Raphael Mengs S. 452.

IV. Abschnitt: Die kirchliche Kunst im 19. Jahrhundert.

1. **Baukunst** 453
Die Madeleinekirche in Paris S. 453. Die Gotik in England S. 454. Der Kölner Dom S. 454. Die neugotischen Kirchenbauten S. 455. Die Bauten Ludwig I in München: die Basilika S. 456, die Allerheiligen-Hofkirche S. 456, die Mariahilfkirche S. 456, die Ludwigskirche S. 456. — Die Herz-Jesu-Kirche in Paris S. 456. — Der protestantische Kirchenbau S. 456. Schinkel S. 457. Die Nikolaikirche in Hamburg S. 458. Berliner Kirchen S. 458. Neue Bahnen S. 460. Sulze, Gurlitt, March, Spitta S. 460. Die neuen Kirchen in Krefeld S. 460. Das Gemeindehaus S. 461.

2. **Malerei und Bildnerei** 461
Peter Cornelius S. 461. Overbeck S. 462. Gebhardt S. 463. Steinhausen S. 463. Uhde S. 463. — Thorwaldsen S. 464.

Digitized by Google

Vorwort.

Karl von Hase's weissagendes Wort vom Jahre 1885, daß wir einer Zeit entgegen gingen, in der man die Kirchengeschichte zur allgemeinen höheren Bildung rechnen werde, hat kaum begonnen sich zu erfüllen. Die Unkenntnis dieser Dinge ist auch heute noch in gebildeten Kreisen erstaunlich groß. Eher dürfte es der Wirklichkeit entsprechen, wenn diese Prophezeihung insofern eine Einschränkung erführe, daß man aus dem unermeßlich weiten kirchengeschichtlichen Gesamtgebilde den Teil auswählte, in dem die Kirche sich künstlerisch bethätigt hat. Für die Geschichte der kirchlichen Kunst ist thatsächlich schon heute eine lebhafte Stimmung vorhanden. Denn wir sind seit einigen Jahren in eine ästhetisch gesinnte Zeit eingetreten, die die Werke der bildenden Kunst nicht mehr nur als Schmuck und Spiel ansieht, sondern sie als durchaus notwendige und außerordentlich bedeutsame Lebensbethätigungen des menschlichen Geistes zu beurteilen gelernt hat und daher weiß, daß der Reichtum des inneren Lebens eines Geschlechts mindestens ebenso stark aus seinen künstlerischen Offenbarungen hervorleuchtet, wie aus den Darlegungen des Wissens und der jeweiligen Glaubensvorstellungen. Wer die Entwicklung der christlichen Kirche wirklich kennen lernen will, darf sich nicht mit den äußeren Vorgängen der Vergangenheit begnügen, seine Kenntnis nicht auf bedeutende Gottesgelehrte und Heilige der Vorzeit, noch auf die Bildung der Lehre und der Sitten beschränken, sondern muß sein Augenmerk auch auf die Thaterweise richten, in denen das religiöse und kirchliche Leben einer Zeit sich künstlerisch dargethan hat. Und gerade hierfür ist die historisch gerichtete und für das „Milieu" empfängliche Denkweise der Gegenwart günstig, wozu noch fördernd dazukommt, daß die gesamte Kunstgeschichte während des großen Zeitabschnitts vom Beginn unserer Zeitrechnung bis zum Ausgang des Mittelalters überhaupt wesentlich nur Geschichte der kirchlichen Kunst ist.

Freilich tritt dieser letzterwähnte Gesichtspunkt bei dem landläufigen Betriebe der kunstgeschichtlichen Wissenschaft deshalb kaum zu Tage, weil unsere Kunsthistoriker gewohnt sind, in ihren beschreibenden Darstellungen überwiegend ästhetische Rücksichtnahmen vorwalten zu lassen, und dabei vergessen, auf das Inhaltliche der Kunstbildungen, wie sie dem Vorstellungskreis einer bestimmten Zeit entstammen und durch theologische, religiöse und gottesdienstliche Bedürfnisse hervorgerufen werden, zu achten. Aber abgesondert von der kirchlichen

Digitized by Google

Lehre und dem kirchlich liturgischen Gemeindeleben läßt sich im Grunde diese ganze Kunstentwicklung auf dem Boden des Christentums gar nicht verstehen.

Es schwebte mir demnach als Aufgabe für dieses Buch vor, ein in großen Zügen entworfenes Gesamtbild der kirchlichen Kunstgeschichte darzubieten, in dem die ästhetische Beurteilung nicht außer Acht gelassen werden sollte, in dem aber vor allem auch die zahlreichen Verbindungsfäden aufzusuchen waren, welche die künstlerische Bethätigung mit der allgemeinen jeweiligen kirchlichen Zeitvorstellung und mit den liturgischen Bildungen und Anforderungen der gottesdienstlichen Gemeinde verknüpfen. Dabei konnte es mir naturgemäß nicht an einer nur gelehrten Darstellung mit der ausführlichen Verwertung und Bekämpfung von Hypothesen und Einzelforschungen liegen, sondern ich mußte das Augenmerk vornehmlich auf eine flüssige, gut lesbare Schreibart legen, die imstande war, ein kurzes Gesamtbild der kirchlichen Kunstentwicklung vor den Lesern aufzurollen, als welche ich mir natürlich nicht die eigentlichen Kunstgelehrten, sondern viel weitere kirchlich interessierte Kreise dachte.

Mitten in der Arbeit stehend bin ich im Herbst 1901 einen Augenblick zweifelnd geworden, ob ich nicht lieber mit Schreiben aufhören sollte, als Cornelius Gurlitt seine bahnbrechende Kunstgeschichte veröffentlichte, in der er thatsächlich auch das kirchliche und gottesdienstliche Leben mit in die Schilderung der künstlerischen Entwicklung verwoben hat, und zwar mit einer staunenswerten theologischen Belesenheit und mit feinstem Spürsinn auch für die verschnörkeltsten Gedankengänge kirchlicher Männer und Veranstaltungen. Aber schließlich mußte ich mir sagen, daß dieses Buch nicht nur ein überaus persönlich-subjektives sei und darum nach meiner Auffassung in mancher Beziehung anfechtbar, sondern vor allem so umfangreich und kostspielig, daß es in die weiteren Kreise, auf die ich rechne, schwerlich hineindringen kann. Zudem giebt es den gesamten Stoff der Kunstgeschichte, bietet also im Altertum wie in der Neuzeit umfassende Teile, die von der kirchlichen Kunst fernab liegen, also für die Zwecke, die mir vorschweben, überflüssig sind. So habe ich meine Arbeit ruhig fortgeführt und mich durch Gurlitt's geniales Werk nur anregen und befruchten lassen.

Was von theologischer Seite bisher über diese Fragen geschrieben worden ist, läßt zumeist die ästhetische Beurteilung der einzelnen Kunstwerke ganz bei Seite und begnügt sich mit trockener und gelehrter Aufzählung dieser künstlerischen Bethätigungen in Büchern, die man Archäologien zu nennen gewohnt ist. Nur Viktor Schultze ist es gelungen, seinem Stoffe auch eine flüssige Darstellung und eine Betrachtung aus weiterem Gesichtspunkte zu verleihen. Aber sein Buch beschränkt sich auf das christliche Altertum, giebt also nur die grundlegenden Anfänge unseres Gebietes.

Das ältere, tiefgelehrte Handbuch von Otte bietet nur eine Archäologie des deutschen Mittelalters, und auch das gehaltvolle Werk Bergners, der die

Digitized by Google

neueren Forschungen kenntnisreich verwertet, ist lediglich der deutschen kirchlichen Kunst und zwar nur bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts gewidmet. Um aber ein wirkliches Gesamtbild der kirchlichen Kunstgeschichte zu bekommen, bedarf es zweifellos nicht nur einer Betrachtung auch des christlichen Altertums, sondern man muß auch einen Blick auf die Kunst des Auslands, vornehmlich Italiens werfen, ohne die ja sonst die ganze neuere Entwicklung schlechthin unverständlich bleiben muß. Eine umfassende Darstellung des gesamten Gebiets, der neben einer großen Fülle des Stoffes auch die ästhetische Wertung der künstlerischen Schöpfungen nicht mangelt, und die dabei noch den seltenen Vorzug einer angenehmen, wenn auch gelegentlich etwas trockenen Schreibweise hat, giebt der kürzlich verstorbene Franz Xaver Kraus in seiner großen, nun leider unvollendet gebliebenen Geschichte der christlichen Kunst. Hier liegt in klassischer Vollendung vor, was ich im Grunde erstrebe. Wenn dieses bedeutende Werk dennoch meine bescheidene Arbeit nicht überflüssig macht, liegt das einmal in seinem mehrbändigen großen Umfange und dem entsprechenden Preise, und sodann in der katholischen Gedankenrichtung des gelehrten Historikers, dem doch bei allem Freimut und Feinsinn, auch bei all seiner Duldsamkeit für andere Geistesströmungen das Herz wesentlich am Mittelalter hing. Eine moderne und protestantische Geschichtsbetrachtung kann aber unmöglich diesen Standpunkt teilen, ohne sich selbst zum Tode zu verurteilen. Daher es trotz Kraus' tiefgründiger Arbeit am Platze sein dürfte, die kirchliche Kunstgeschichte noch einmal, und zwar vom Standpunkte des evangelischen Gegenwartstheologen aus zu betrachten. Daß eine solche Konkurrenzarbeit — falls ich mein Buch überhaupt so nennen dürfte — in vieler Beziehung unbedingt auf der grundlegenden Darstellung des katholischen Theologen fußen muß, versteht sich dabei von selbst. Wenn ich meiner Arbeit dabei den engeren Titel Geschichte der *kirchlichen* Kunst gab, so lag das wesentlich daran, daß nach meinem Dafürhalten *christliche* Kunst alles künstlerische Schaffen genannt werden muß, was seit den Anfängen des Christentums innerhalb der christlichen Völker getrieben worden ist, daß aber die *kirchliche* Kunst sich im allgemeinen auf die Gestaltung und Ausschmückung des christlichen Kultgebäudes zu beschränken hat, wobei denn freilich gelegentlich im Interesse größerer Vollständigkeit und Klarheit diese Begrenzung nicht völlig eingehalten werden kann.

Bei einem so unermeßlichen Stoffreichtum, wie ihn dieses weit umfassende geschichtliche Kunstgebiet zur Verfügung stellt, ist die rechte Auswahl natürlich eine große Schwierigkeit. Man kann bei weitem nicht alles bringen und soll doch so viel bieten, als nötig ist, um die ganze unendliche Entwicklungsreihe in ihren Grundzügen kennen zu lernen. Da eine solche Stoffauswahl im letzten Grunde doch auf den persönlichen Geschmack und die Eigenart des Schreibenden ankommt, habe ich mir's zum Grundsatz gemacht, im allgemeinen nur die Kunstwerke zu schildern und zu beurteilen, die ich auf mannigfachen

Digitized by Google

Reisen selbst gesehen habe, also aus eigener Anschauung kenne. Daß ich nicht überall war, wo kirchliche Kunst geblüht hat, daß ich Spanien nicht sah, in Skandinavien nicht weilte und Kleinasien nicht bereist habe, hat natürlich auf diese Weise der Vollständigkeit Abbruch thun müssen. Aber ich glaube doch dabei im Ganzen den richtigen Gesichtspunkt innegehalten zu haben, zumal ich mich schließlich bei anerkannten Großwerken auch jener Länder, in denen ich nie war, auf die Beschreibung und das Urteil berufener Männer verlassen konnte, denen ich dann einfach folgte, wo es sich als unumgänglich nötig erwies, eine Kunstschöpfung zu erwähnen, die mir unbekannt geblieben war. Natürlich wird mit der nach meinem Grundsatze vorgenommenen Auswahl nicht jedermann sich einverstanden erklären. Dem einen werde ich zu viel, dem anderen zu wenig geboten haben; der wird dieses höchst überflüssig halten und jener das unliebsam vermissen. Sei's drum. Bleibt bei meiner Weise die Gefahr einer gewissen Einseitigkeit nicht zu leugnen, so ist doch anderseits gerade durch sie die Möglichkeit geboten, daß etwas Persönliches geschaffen werde; und ich achte, daß es als der Vorzug eines Werkes zu halten ist, wenn es etwas von der Persönlichkeit des Verfassers durchschimmern läßt. Die bloße Objektivität führt nur allzuoft zu öder Langerweile.

Das Buch wird manche schwache Seite haben. Mehrere kenne ich selbst, eine will ich gleich nennen: die Illustrierung. Natürlich hätte ich gern die Nachbildungen von Bildwerken und Gemälden nach Photographien, und die von Werken der Baukunst in künstlerischen Nachzeichnungen geboten, aber dadurch wäre das Buch so unverhältnismäßig verteuert worden, daß ich von vornherein von dieser Art reicherer Veranschaulichung absehen mußte. Aber auch der andere sonst viel benutzte Ausweg widerstrebte mir, nun hin und her von den Verlagsbuchhandlungen die für andere Werke vorhandenen Clichés zusammenzuleihen, wodurch doch nur ein unharmonisches buntscheckiges Bildergewand zu stande zu kommen pflegt. Darum habe ich mich, um doch nicht ganz der Anschauungsmittel zu entbehren und dabei auch die Einheitlichkeit des Bildschmucks zu wahren, frischweg entschlossen, die Abbildungen selbst zu zeichnen. Das geschah aus freier Hand „ohne alle Apparate", wie der selige Bellachini zu sagen pflegte d. h. nur mit Feder und Lineal. Auf künstlerischen Wert können demnach diese flüchtigen Umrißzeichnungen durchaus keinen Anspruch erheben. Aber ich denke doch, sie tragen dazu bei, besonders wichtige Typen der kirchlichen Kunstübung einigermaßen zu veranschaulichen. Und dann hätten sie ja ihren Zweck erreicht. Käme das Buch einmal zu einer neuen Auflage, so ließe sich ja in dieser Beziehung noch manches ändern und verbessern.

Rom, im Herbst 1902.

Der Verfasser.

Digitized by Google

Erſter Teil.

Das chriſtliche Altertum.

I. Abſchnitt.

Die Anfänge.

1. Der antike Tempel.

Es wäre mit dem Chriſtentume ſchlimm beſtellt geweſen, wenn es bei der künſtleriſchen Geſtaltung ſeiner gottesdienſtlichen Stätten darauf angewieſen geblieben wäre, unmittelbar an die vorgefundenen Tempelbauten der griechiſch-römiſchen Welt anzuknüpfen und den erfolgloſen Verſuch machen zu müſſen, hier eine Entwicklung fortzuführen, die ihren Höhepunkt längſt erreicht hatte. Denn in dieſen Bauwerken lag ein Gebilde antiker Kunſt und Religion vor, das in der einzigartigen Herrlichkeit und in der wunderbaren Harmonie ſeines Weſens ſchlechterdings nicht zu übertreffen, alſo auch für jede Weiterbildung unzugänglich war.

Davon legen freilich auch die beſten Abbildungen nur ein kümmerliches Zeugnis ab. Doch bedarf es, um den unmittelbaren Eindruck der Gipfelhöhe dieſer Kunſt zu erhalten, durchaus nicht der mühevollen Reiſe in das ferne Griechenland. Schon der uns zunächſt gelegene wohlerhaltene Tempel des Auguſtus und der Livia in Vienne, etwas ſüdlich von Lyon, noch mehr aber die nicht viel weiter entfernte Maison carrée in Nimes, der Hauptſtadt der liederreichen Provençe, geben uns in ihrer heiteren Schönheit und hohen Anmut eine ahnungsfrohe Vorſtellung davon. Freilich einen vollen Begriff

Digitized by Google

von antiker Kunstherrlichkeit geben auch sie nicht, weil sie mitten im Straßengewühl moderner Städte liegen, ganz abgesehen davon, daß ihre zierliche korinthische Säulenordnung an sich schon nicht die ganze Würde griechischer Schönheit offenbaren kann. Weit beredter als sie erzählen von jener unerreichbaren, stillen Größe und edlen Schlichtheit die dorischen Tempelbauten Großgriechenlands, wie sie einsam und gewaltig mit ihren riesigen, altersgoldenen Säulen und Giebeln auf der grünen Haide am Strande von Paestum liegen, oder vielleicht noch überwältigender die an der Stelle des alten Akragas in Sizilien, einst als die schönste Stadt der Sterblichen gepriesen, jetzt das dürftige Städtchen Girgenti. Dort ragen die Tempel auf jähem Abhange stolz über dem Meer, ein die Seele auf's Tiefste ergreifender, weihevoller Anblick, wenn vom tiefblauen Himmel die südliche Sonne die leuchtende Fülle ihres Glanzes über sie ausströmt, und ein Erleben wie aus der Märchenzauberwelt, wenn der Mond seine silbernen Lichtfluten über diese Trümmer längst vergangener, großer Zeiten ergießt und nun diese mächtigen Steine im geheimnißvollen Weben der dämmernden Strahlen sich neu zu vollenden scheinen. In solchen Augenblicken empfindet man es nicht mehr als eine erlernte Schulweisheit, sondern als eine neu gewonnene Lebenserfahrung, daß kein preisendes Ruhmwort zu hoch ist, das sich bemüht, die Offenbarungen hellenischen Geistes zu schildern, und daß es schönere Tempel als die von ihm gebildeten nicht geben kann.

Übrigens kann selbst im deutschen Vaterlande der einen einigermaßen echten, wenn auch bescheidenen Widerhall dieses von harmonischer Schönheit voll erfüllten Geistes schauen, dem es glückt, die Walhalla des Bayernkönigs Ludwig I, jenen Tempel Deutscher Ehren am Donauufrande, im klaren Sonnenlichte aus den herbstbunten Waldbäumen heraus leuchten und seine glänzenden Giebel vom Himmel sich abheben zu sehen.

Das Christentum ist glücklicherweise nicht in die Lage gekommen, nur an Vorhandenes sich anlehnend hier ein unübertreffliches übertreffen zu wollen; vielmehr war sein eigener Lebensgeist so stark, mit dem es die Menschenwelt neu erfüllte, daß es sich aus eigener Kraft für den neuen Inhalt neue künstlerische Formen schuf. Denn trotz

Digitized by Google

all der Verbindungsfäden, die das heidnische Altertum mit der Gesamtgeschichte der christlichen Kunst eng verknüpfen, und die namentlich von der hellenischen Zeit her durch die Jahrhunderte hindurch sich bis in unsere Tage fortgesponnen haben, klafft doch ein unüberbrückbarer Gegensatz zwischen dieser alten Welt, die sich ihre Tempel baute und schmückte, und zwischen dem Christentum, das sich seine Kirchen bildete und zierte.

Es wird richtig und nötig sein, diesen grundsätzlichen Gegensatz hier sofort auf das stärkste hervorzuheben, nicht nur weil er vorhanden ist, sondern weil er oft genug vergessen wurde, und weil es sich jedesmal bitter in der christlichen Welt gerächt hat, wenn man ihn vernachlässigend, bei Anlage und Ausstattung der Kirchen allerlei antikes Tempelwesen in diese Bauten mit einziehen ließ, die doch allein der Anbetung Gottes im Geist und in der Wahrheit durch die in brüderlicher Liebe vereinte Gemeinde geweiht sein sollten.

In eine kurze Formel gefaßt läßt sich dieser Gegensatz so aussprechen: der antike Tempel war als das Gotteshaus gedacht, während die christliche Kirche von Anfang an das Gemeindehaus darstellt.

Der Tempel der alten Völker war nie der Versammlungsort der feiernden Gemeinde, sondern lediglich die Wohnung einer bestimmten Gottheit, ihr allein geheiligt. Und wie diese Götter nichts anderes waren als in ihrer Kraft und Macht gesteigerte Menschen, so waren ihre Häuser zunächst auch nichts anderes als die verschönerten Wohnhäuser der Menschen. Es läßt sich unschwer nachweisen, würde uns aber hier in den Einzelheiten der Erörterung zu weit führen, wie das antike Bauernhaus allmählich bei steigender Kunst- und Kultur-Entwicklung sich zum Wohnhause der Götter umgestaltet hat.

Das wesentlichste Bauglied des Tempels war die kleine Cella, in deren geheimnisvoll dunklem Raum die Gottheit selbst thronte. In ihr stand unmittelbar vor dem Götterbilde ein Tisch, der für alle die Opfergaben bestimmt war, die nicht verbrannt, sondern nur geweiht wurden, wie Speisen, Wein und Blumen, und der ein besonderes Schmuckstück des Hauses war, aus kostbarem Stoffe wie Bronze, Gold und Elfenbein künstlerisch gestaltet. Wie eine Art Audienzsaal menschlicher Könige breitete sich vor diesem Throngemache eine größere Halle

Digitized by Google

aus, in der die Gottheit die Huldigung ihrer Diener, der Priester, entgegennahm, denen allein das Recht des Zugangs zum Heiligtum zustand und die diesen Vorraum dazu verwandten, in ihm mehrere zierliche Tische aufzustellen, auf denen die zum Opferdienst benötigten Geräte und Gefäße ihren Platz fanden. Nur draußen der freie Raum vor dem Gebäude war dazu bestimmt, daß eine Schar von Gläubigen sich um den Opferherd sammeln konnte. Denn dieser Hochaltar stand nie in dem Tempel, sondern stets vor ihm, da überdachte Bauten ein Brandopfer im Innern nicht gestattet haben würden. Er ruhte auf einem Unterbau, der auf Stufen ersteigbar war, und mußte schon deshalb eine gewisse Höhe haben, daß der versammelten Volksmenge die auf ihm vorgenommene Opferhandlung gut sichtbar blieb. Nach griechisch-römischer Sitte lagen die vier Seiten des zumeist im Rechteck oder Quadrat errichteten Tempels nach den vier Himmelsgegenden, und zwar die Stirnseite nach Westen, so daß der am Brandopferaltar vor dem Tempel Opfernde und nach dem Götterbilde der geöffneten Cella Schauende sein Antlitz gegen Osten kehrte, wie es noch heute der römische Pontifex maximus thut, der hinter dem Altare stehend den Blick durch den Petersdom hindurch nach Morgen wendet, während sonst seine Priester den Kirchenraum im Rücken zu haben pflegen, wenn sie in der Stellung vor dem Altar sich dem Osten zukehren.

Den Mittelpunkt jeder gottesdienstlichen Feier bildete im Altertum die Opferhandlung, an der doch eine Beteiligung von seiten der Gemeinde nicht vonnöten war; es genügte, wenn die opfernden Priester ihr heiliges Werk verrichteten. Und wurde bei besonderen Festen und Feiertagen das Opfer öffentlich vor versammelter Volksmenge dargebracht, so blieb doch diese Festversammlung dabei ganz unthätig und begnügte sich mit dem Zuschauen.

An vielen Tempeln gab es einen umsäulten halbgedeckten Hof oder eine mit Wasserbecken versehene geschlossene Halle, in denen die religiösen Bruderschaften (die sodalitates, gentes, curiae) ihre Zusammenkünfte zu Beratungen und zu Festmahlen abhalten konnten. Es waren Vereine, die sich unter den Schutz einer bestimmten Gottheit stellten und sich zur gemeinsamen Ausübung bestimmter gottesdienstlicher Obliegenheiten verbanden, dabei naturgemäß durch Vereinssatzung ihre

Digitized by Google

Mitglieder zur Beteiligung an den gemeinsamen Versammlungen verpflichtend. Abgesehen von seiner etwaigen Zugehörigkeit zu dem gottesdienstlichen Leben in diesen Genossenschaften war jeder Einzelne mit seinen religiösen Bedürfnissen zunächst ganz auf sich selbst und seine eigene freie Entscheidung gestellt oder höchstens an die Hausgottesdienste gewiesen. Brauchte er aber die besondere Hilfe eines bestimmten Gottes, so besuchte er das betreffende Heiligtum, in dem dann die Priester gegen festgesetzte Gebühren die geforderte Handlung vornahmen. Alles Gottesdienstes Zweck und Ziel war dabei der, auf die Gottheit durch Opfer und Gebete bestimmend einzuwirken und ihre Gesinnung zu Gunsten des Feiernden zu wandeln. Wie man aber vor dem Könige nicht mit leeren Händen erschien, so brachte man auch dem Gotte, dessen Angesicht man suchte und dessen Gunst man bedurfte, ein Geschenk, um ihm zu huldigen, um ihn gnädig zu stimmen, um die Bitte thatkräftig zu unterstützen.

Das Christentum ist in die griechisch-römische Welt hineingetreten als in ein Zeitalter, das so vom Sinn für das Schöne durchdrungen war, daß in ihm wie nie je zuvor oder nachher schlechthin alles was seine Söhne berührten, künstlerische Verklärung fand. Aber es ist nicht aus diesem kunstbegabten Geschlechte, sondern aus dem Judentum hervorgegangen, und dieses war im allgemeinen der bildenden Kunst nicht sonderlich fördernd gewesen. Gewiß war der Salomonische Tempel, soweit wir ihn uns nach den unplastischen Schilderungen der Bibel vorstellen können, ein stolzer Bau, dem auch künstlerische Form und Ausschmückung nicht gänzlich fremd sein mochte, aber es ist doch auch das erste und letzte Bauwerk in größerem Maßstabe gewesen, das dieses Volk je errichtet hat, dessen gesamte Kunstübung zudem durchaus abhängig von der phönizischen Kunst geblieben ist und dem entschieden der eigene künstlerische Sinn, die schöpferische Kraft und die bildende Phantasie fast völlig abgegangen ist. Höchstens ein Zweig der Plastik scheint sich zu einer gewissen Blüte entfaltet zu haben: die Metallarbeit, von der die beiden Schmuckpfeiler an den Seiten der Tempelthür — die Säulen Jachin und Boas — und das eherne Meer, das auf bronzenen Rindern ruhte, Zeugnis abgelegt haben. Alles übrige,

Digitized by Google

was von den Israeliten in künstlerischen Dingen geleistet worden ist, blieb innerhalb der bescheidenen Grenzen des Kunsthandwerks. Was etwa sonst von künstlerischer Schöpferkraft ursprünglich in diesem Volke vorhanden gewesen war, ist sicherlich sehr bald in dem erbitterten Glaubenskampfe untergegangen, den die Propheten um der geistig-sittlichen Religiosität willen gegenüber dem götzendienerischen und lasterhaften Heidenkultus wider alle bildliche Darstellung der Gottheit mit solchem Erfolge führten, daß nicht nur die Abbildung des unsichtbaren ewigen Gottes, sondern auch die von allen lebenden Wesen, von Mensch und Tier, in Verruf kam.

Im übrigen unterschied sich das Nationalheiligtum der Juden, der Tempel in Jerusalem, rein äußerlich betrachtet nur durch das Fehlen eines Götterbildes von den Tempeln der Heiden. Seine ganze bauliche Anlage mit ihrer Wohnung Gottes im Allerheiligsten, mit ihrem Priesterraume des Heiligen und mit ihren hallengeschmückten Vorhöfen, in deren Mitte sich der Brandopferaltar erhob, ist genau nach dem Schema aller antiken Gotteshäuser aufgeführt. Auch die eigentümliche Art, in der das Tempelinnere sein Licht von Fenstern erhielt, die hoch oben an der Decke angebracht waren, weil unten um den Bau herum auf drei Außenseiten mehrstöckige Priesterwohnungen angebaut waren, ist morgenländischer Heiligtums-Bauweise nicht durchaus fremd gewesen. Und daß gerade diese Art Beleuchtung des Innenraums aus der Höhe der Mittelschiffwände später anregend auf die Anlage der ähnlich beleuchteten christlichen Basilika eingewirkt habe, ist eine Annahme im Interesse des jüdisch-christlichen Zusammenhangs, die sich durch keinen glaubhaften Grund erhärten lassen wird.

Reiner als im Tempel zu Jerusalem stellte sich der prophetische Gedanke der geistig-sittlichen Gottesanbetung in den späteren gottesdienstlichen Häusern der Juden, den Synagogen dar, wie sie seit dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert in den einzelnen Städten und Dörfern nachweisbar sind. Das sollten Versammlungsstätten der Gemeinde zur Gottesverehrung sein und insofern sind sie recht eigentlich die Vorläufer der späteren christlichen Kirchen, wenn sie auch freilich durch den gesetzlichen Charakter der jüdischen Religion rasch genug mehr zu Stätten der Unterweisung und der Erziehung geworden sind.

Digitized by Google

Über die bauliche Gestaltung dieser Synagogen wissen wir so gut wie nichts. Was in einigen alten Ortschaften Galiläas als Trümmerreste solcher Bauten gezeigt wird, verdient höchst wahrscheinlich nirgends diesen Namen auch nur mit einer Spur von Recht. Vermutlich sind es der Sinnesart und Bauweise des jüdischen Volkes entsprechend ganz schlichte kunstlose Säle gewesen, Bauten, die zweckmäßig für Versammlungen, aber ohne irgend welche architektonische Gliederung oder monumentale Anlage gestaltet waren.

2. Jesus.

Es ist alte Überlieferung in deutschen Landen, daß der Nährvater Joseph ein Zimmermann gewesen sei, der mit Axt und Säge die Waldstämme bearbeitet und für Bau und Gerät zugerichtet habe, wie das noch heute bei uns die Zimmerleute thun. Daß Jesus von Nazareth selbst bis zu seinem öffentlichen Auftreten, also bis ins volle Mannesalter hinein, ebenfalls das Zimmermannsgewerbe betrieben habe, ist, obwohl es in der Lutherbibel ausdrücklich bezeugt wird (Markus 6, 3), unserem Volke nicht so in Fleisch und Blut übergegangen; über ihn waltet nur die Vorstellung vor, der Luther wiederholt in Predigt und Schriftauslegung lieblichsten Ausdruck gegeben hat und die von Malern häufig gar treuherzig dargestellt wurde, daß er als Knabe seinem Vater das Essen auf den Zimmerplatz zugetragen, ihm da auch ein wenig in spielendem Kinderernst bei der Arbeit geholfen und dann die Spähne der Mutter Maria mit heimgebracht habe. Dieser ganze Bilderkreis, der Jesus gemütlich mitten hineinstellt in das Werkstattleben des deutschen Zimmermanns, so traut und heimlich er uns auch anmutet, hält doch vor der geschichtlichen Forschung nicht stand. Gewiß, von Joseph behauptet es Matthäus (15, 55) und von Jesus selbst steht es nach Markus (6, 3) durchaus fest: sie trieben das Handwerk des Tekton. Nun kann freilich dieses griechische Wort die Bedeutung von Zimmermann haben in dem Sinne eines Holzbearbeiters, wie es Luther übersetzt hat und wie es auch Homer gelegentlich gebraucht hat. Aber bei demselben Homer hat das Wort noch häufiger die Bedeutung von Häusererbauer, Baumeister, was mit

Digitized by Google

der Art der altgriechischen, wesentlich aus Holz gefügten Bauten zusammenhängt (Ilias 6, 315). Die richtige Übersetzung des Wortes Tekton würde nach unserem Sprachgebrauch Bauhandwerker oder auch Baumeister sein, und je nach eines Landes Brauch hätten wir uns dann dabei einen Mann zu denken, der mit dem vorhandenen landesüblichen Baustoff — sei es vorwiegend Holz, sei es Stein oder sei es beides im Verein — Häuser aufführt und ausbessert. Nun fehlte schon im Altertume dem Lande Palästina völlig der Hochwald, es mangelte also zum Bauen jegliches Langholz. Die überaus einfachen, in der Regel nur einräumigen Häuser wurden demnach ausschließlich von Steinen aufgeführt, zumeist ohne jede Verwendung von Holz, das bei dieser schlichten gewölbten Bauart und bei der überaus sparsamen Herrichtung von Licht- und Luftöffnungen ganz überflüssig war. Auch beim Haus- und Ackergerät spielte das Holz die allerbescheidenste Rolle. So daß es für einen Zimmermann nach unserem Begriffe überhaupt nichts zu thun gab und der jüdische Bauhandwerker viel eher unserem Maurer glich. Demnach würden wir wohl richtiger sagen: Jesus war Maurer; da das aber leicht wieder allzusehr nach unseren gegenwärtigen gewerblichen Gewohnheiten klingt, werden wir uns mit der farbloseren Bezeichnung begnügen können: Jesus war Bauhandwerker; in seiner Hand lag Bau und Ausbesserung der kleinen, schmucklosen Häuser seiner Vaterstadt.

Anklänge an dieses sein früheres Handwerk und an die Erlebnisse während seiner gewerblichen Berufsthätigkeit mögen wir in seinen späteren Reden einigemale finden. So, wenn er von dem klugen Manne redet, der sein Haus auf festen Grund baut (Matth. 7, 24—27); wenn er es als die Pflicht des Verständigen bezeichnet, vor Beginn eines geplanten Baues die Kosten zu überschlagen (Luk. 14, 28—30); wenn er das Psalmwort von den Bauleuten anführt, die einen Stein wegwerfen, der später doch noch sehr nützliche Verwendung findet (Ps. 118, 22 u. 23; Mark. 12, 10); wenn er bei seinem letzten Aufenthalt in Jerusalem die gewaltigen Mauermassen des Tempelbaus mit dem Auge des Sachverständigen betrachtet (Mark. 13, 1 u. 2). Vor allem in zwei besonders bedeutsamen Augenblicken seines Lebens spricht er, wie Oskar Holtzmann (Leben Jesu, S. 77) feinsinnig mit Recht

Digitized by Google

hervorgehoben hat, aus dem Bewußtsein seines früheren Handwerks heraus: einmal, als er auf der Höhe von Cäsarea Philippi, zum erstenmale aus dem Munde seines Jüngers jenes große Bekenntnis vernahm, er sei der Christus, der Messias, da redet er davon, daß er seine Gemeinde auf einen Felsen bauen wolle (Matth. 16, 18); und sodann am Schlusse seiner Wirksamkeit bei der Tempelreinigung ruft er das Wort vom Abreißen und Wiederaufbauen des Gotteshauses aus (Mark. 14, 58; 15, 29; Joh. 2, 19), das als Messiaskundgebung gemeint und verstanden dann in der nächtlichen Gerichtsverhandlung den entscheidenden Ausschlag zum Todesurteil gab.

Das was wir Kunst zu nennen gewohnt sind, hatte mit Bau und Besserung der einfachen Häuschen von Nazareth nichts zu schaffen. Es waren Nutzbauten schlichtester Art, die am Tage Schutz vor Sonnenstrahlen und Regenströmen und bei Nacht Obdach zum Schlummer gewähren sollten. Als eigentlicher Aufenthaltsort für die Hausgenossen zur Arbeit und zur Ruhe waren sie nicht gemeint; das Leben des Morgenländers spielt sich zumeist im Freien ab. Trotzdem ist Jesus die Kunst nichts Fremdes geblieben. Galiläa war ja nicht völlig von der griechisch-römischen Kulturwelt abgeschnitten. Die große Handelsstraße, die Damaskus mit Ptolemais verband, zog mit ihren heidnischen Etappen durch seine Dörfer und Märkte. Der starke Karawanenverkehr siedelte dort zahlreiche Ausländer an und zog auch die Eingeborenen selbst in das römische Treiben hinein. Die galiläischen Städte, zumal am Westabhange, wurden in ihrem Aussehen den phönizischen Plätzen immer ähnlicher. So nennt der jüdische Geschichtsschreiber Josephus Sebulon eine Stadt, „die ausgezeichnet schöne Häuser hatte, so schön wie in Tyrus, Sidon und Berytus". Zudem zeigten die zahlreichen stattlichen, oft prächtigen Neubauten, die von den Herodäern rings im Lande errichtet wurden, den Schnitt der römischen Bauart.

Ob Jesus für diese griechisch-römische Kunst irgendwie Empfänglichkeit und Verständnis besessen hat, wissen wir nicht. Nur der Rückschluß darf mit aller Vorsicht gewagt werden, daß der, der mit so offenem Auge das Schöne in dem Naturleben seiner lachenden Heimat sah, der mit so feiner Beobachtung das Menschenleben seiner Umwelt

Digitized by Google

in all seinen Beziehungen betrachtete, der mit so freier Unbefangenheit sich auch den bescheidenen Freuden seiner Landsleute hingab, der eine so staunenswerte, geradezu künstlerische Gestaltungskraft der Rede besaß, daß der auch für die Schönheit einen empfänglichen Sinn gehabt haben muß, die ihm aus den Werken seiner Mitmenschen entgegenleuchtete. Aber einen irgendwie bestimmenden Einfluß auf sein Denken und Empfinden hat diese Kunst sicher nicht ausgeübt, er hat sie zweifellos getrost entraten können, ohne irgendwie dadurch an dem Reichtum seines inneren Lebens Einbuße zu leiden. Auch seine innige Liebe zum Tempel Jerusalems, die schon dem zwölfjährigen Knaben gewiß mit gutem Rechte nachgesagt wird, und die nachmals so oft ergreifend zu Tage tritt, um schließlich in der gewaltigen Zornesthat der Tempelreinigung ihre höchste Kraft zu offenbaren, galt doch naturgemäß zunächst nur dem ehrwürdigen Heiligtum seines Volkes, dem erinnerungsreichen Denkmal seiner vaterländischen Geschichte, dem heiligen Hause der Gottesanbetung, und nicht oder doch nur verschwindend dem kunstgeschmückten Monumentalbau. Und wenn irgendwie doch dabei auch die Liebe zur Kunst mitgespielt hätte, es wäre sicherlich weit mehr die Freude an Musik und Gesang, an Lied und Dichtung gewesen, wie sie so köstlich in den Gottesdiensten dieser Räume erklangen, als der Genuß, den die heiligen Hallen selbst und ihre Säulen ihm boten.

Es ist ein eigentümliches Geschick, daß dieser Baumeister, der selbst an so vielen Bauten gearbeitet hatte, und der dieses herrlichste Haus, das Bethaus seines Volkes, so stark und innig liebte, daß er es mit Einsetzung seines Lebens von Händlern und Heuchlern säuberte, durch sein ganzes Erlösungswerk selbst den Feuerbrand geschleudert hat, der diesen alten hehren Bau verzehren mußte, ihn und alle die anderen schönen Tempel der alten Welt. Denn in dem Verhältnis, zu dem er die unsterbliche Menschenseele unmittelbar und unlöslich an den lebendigen Gott kettete, in der Gottesanbetung im Geist und in der Wahrheit, die er verkündigte, in dem Bruderbunde der selbstlos sich hingebenden Menschenliebe, den er gestiftet, war kein Raum mehr für Opfer und Altäre, kein Sinn mehr für Tempelwesen und Priesterdienst. „Hier ist etwas Größeres denn der Tempel," hat er selbst gesagt (Matth. 12, 6).

Digitized by Google

3. Die junge Kirche und die Kunst.

Wie der Meister so standen auch die Jünger der bildenden Kunst kühl und unbefangen gegenüber. Man kann das ganze Neue Testament durchblättern, ohne in ihm auch nur eine leise Andeutung zu finden, die als Gebot oder Verbot der Kunstpflege aufgefaßt werden könnte. Dennoch gilt es hier den Gedankengängen der Urgemeinde nachzuspüren, die in ihrer Fortbildung schließlich jene reiche Kunstentfaltung innerhalb des Christentums ermöglicht und veranlaßt haben, und man wird dabei sein Augenmerk vornehmlich auf die allmähliche Wandlung der gottesdienstlichen Anschauungen und Bräuche richten müssen.

Freilich in den christlichen Kreisen, die aus dem Judentum hervorgegangen waren und in Jerusalem den Mittelpunkt ihres Lebens hatten, sind die Ansätze äußerst geringfügig. Aber schon die Thatsache, daß sich sofort der Schülerkreis Jesu in eine brüderlich zusammengeschlossene Gemeinde verwandelt hat, ist für die gesamte Folgezeit, also auch für die spätere kirchliche Kunstbethätigung von grundlegender Bedeutung geworden.

Zunächst allerdings fühlte sich diese Bruderschaft Christi nicht als ein selbständiges Gemeinwesen, das die Gesetze seines Daseins in sich selber trug, sondern lediglich als Sekte innerhalb des Judentums, aus dessen Satzungen und Ordnungen herauszutreten niemand beabsichtigte. Äußerlich beteiligten sich diese Neugläubigen der Väterssitte gemäß am öffentlichen Gottesdienste ihres Volkes; sie fanden sich täglich innerhalb des Tempelgebiets in der Halle Salomos zusammen (Apostelgesch. 2, 46; 3, 11; 5, 12) und hielten die vom Gesetz vorgeschriebenen Gebetsstunden ein (ebenda 3, 1). Aber ihr eigentliches Gemeinschaftsleben vollzog sich doch weit abseits von der Öffentlichkeit. Zusammenkünfte im Hause eines Freundes bei verschlossenen Thüren sind die ersten Versammlungen gewesen, die auch nicht als Gottesdienste im engen alten Sinne abgehalten wurden. Denn man vereinigte sich nicht dazu, um durch Opfer und Gebet auf den ewigen Gott einzuwirken, sondern um die neu gewonnene Glaubenserfahrung, daß Jesus von Nazareth der Messias sei, gemeinsam auszutauschen und sich so in ihr zu befestigen. So knüpften diese Versammlungen in ihrer Art eher an die Sitte der

Digitized by Google

Synagoge an als an den Opferdienst des Tempels. Dabei erhielten diese Vereinigungen ihre abschließende Weihe in der Gedächtnisfeier des letzten Passahmahles des Meisters und der Höhepunkt dieses Brudermahls war das segnende Brotbrechen. In Gruppen, deren Größe und Zusammensetzung durch die Beschaffenheit und Lage des betreffenden Versammlungshauses bestimmt war, lagerten sich die Freunde um den Tisch zum gemeinsamen Mahle.

So lebten diese ersten Christen in verborgener Stille ihr inniges Liebesleben, allezeit bedroht von der Obrigkeit, die der verhaßten Sekte den Untergang geschworen hatte, und harrten sehnsüchtig der Wiederkunft ihres Herrn entgegen. Und wie dabei alles Zeitliche gering geachtet ward gegen das heiß ersehnte Himmelsgut, so trat natürlich auch alles, was das irdische Leben schmücken konnte, in dem Gesichtskreis der Wartenden weit, weit zurück. Selbst der Tempel und sein Dienst verlor in den Augen dieses neuen Bruderbundes an Bedeutung, denn es stand ja die Zeit bevor, in der Gott selbst seinen herrlichen Thron aufrichten werde in Zion. So sieht der Seher des Neuen Testaments wohl das neue Jerusalem vom Himmel auf die Erde herabkommen, unbeschreiblich glänzend im Schimmer der Edelsteine und Perlen, aus denen seine Thore und Gassen gebildet sind, aber einen Tempel erblickt er nicht in der Stadt, „denn der Herr Gott, der Allbeherrscher, ist ihr Tempel, und das Lamm“ (Offenb. Joh. 21, 22).

Aus der weltabgeschiedenen Enge der jerusalemitischen Winkelversammlungen ist das Christentum vornehmlich durch Paulus von Tarsus hinaus in die weite Welt, hinein in das griechisch-römische Heidentum getragen worden. Hier fehlte vor allem die eine Vorbedingung, die im Judentum den Übergang zum neuen Evangelium erleichtert hatte: der Glaube an den einzig-einen, allmächtigen Gott. Statt dessen erhoben sich auf allen Plätzen, an allen Straßen Göttertempel und Götterbilder. Deshalb verfolgte der Apostel zunächst in seiner Predigt mit grimmigem Spotte diese Heiden, die zu Thoren geworden seien und für die Herrlichkeit des unvergänglichen Gottes das tote Nachbild der Gestalten vergänglicher Menschen, Vögel, vierfüßiger und kriechender Tiere eingetauscht hätten (Römer 1, 23), und mit flammender Beredsamkeit verkündete er dem heidnischen Götzengräuel

Digitized by Google

gegenüber den einen bisher unbekannten Gott, den Weltenschöpfer, der nicht in Tempeln wohne, die mit Händen gemacht seien, und der sich nicht von Menschenhänden bedienen lasse, als ob er etwas bedürfe, da er doch selbst Allen Leben und Odem giebt (Apostelgesch. 17, 23—25). Zum vernünftigen Gottesdienste bedürfe es daher die rechten Tempel, die seien die Gläubigen selbst, in denen der Geist Gottes wohne (1. Korinther 3, 16 u. 17; 6, 19). Wer aber so eingesehen habe, daß er selbst göttlichen Geschlechtes sei, könne und dürfe nicht mehr meinen, daß das Göttliche gleich einem Gebilde menschlicher Kunst aus Gold, Silber oder Stein sei (Apostelgesch. 17, 29).

Damit waren Tempel und Bildsäulen, waren die schönsten Denkmale antiker Kunst schlechtweg verworfen. Blind mit sehenden Augen zog der gewaltige Mann durch die Kunstherrlichkeit der achaischen Städte und hatte den schönsten Gebilden von Menschenhand gegenüber um des Glaubens willen nur die Empfindung des Zorns und des Hasses. So zog nach Jahrhunderten der Wittenberger Mönch durch Italiens goldene Auen, innerlich ganz unberührt von all der Schönheit, die ihm dort in Schöpfungen der Natur und in Werken der Kunst entgegenschimmerte, denn auch seine Seele war nur erfüllt von Glaubensgedanken.

Und doch gewann der herbe kunstfremde Apostel unter diesen schönheitstrunkenen Hellenen viele Seelen, die alle diese frohen Güter des Lebens willig hingaben, um ihr Unsterbliches zu retten. Rings in diesen herrlichen Städten entstanden Christengemeinden, die ihren Herrgott schlicht und treu im Geist und in der Wahrheit anbeten wollten. Es klaffte ein ungeheurer Gegensatz zwischen dieser neu gewonnenen Religion und der alten, weit größer als bei den vom Judentum übergetretenen Christgläubigen. Alles was bisher von dem Väterglauben gefordert worden war an Tempeldienst, Opfer und Lebenssitte war von der neuen Glaubensübung ausgeschlossen, die Beteiligung an den festlichen Opfermahlzeiten und an hundert anderen Gebräuchen des täglichen Lebens mußte unterbleiben. Fern von allen bisherigen Gewohnheiten konnten die Christen nur in den gemeinsamen Versammlungen ihren Glauben zeigen und sich stärken lassen, nur heimlich sich der empfangenen Gottesgabe erfreuen. Die Verfassung und Gestaltung

Digitized by Google

der Gemeinden konnte sich nicht wie im jüdischen Lande natürlich und bequem nach dem Vorbilde der Synagoge bilden, sondern mußte die durch die sozialen Verhältnisse gegebenen weiteren und unbequemeren Formen der hellenischen Kulturvereinigungen erst für sich umbiegen und umdeuten, um dann als solcher Verein vom römischen Gesetze eine Art Daseinsberechtigung zu erlangen.

Doch auch hier auf heidnischem Boden wurde alsbald eine doppelartige Zusammenkunft der Christen üblich: eine für jedermann zugängliche öffentliche Versammlung mit Psalmengesang, Lehrvortrag, Offenbarung und Zungenreden, und eine zweite für die Genossen der Bruderschaft allein, in der die Tischgemeinschaft und das heilige Abendmahl den Mittelpunkt bildete. Hier schlossen sich die Bräuche alsbald eng und enger an die altgewohnten gemeinsamen Mahlzeiten der heidnischen Genossenschaften, ja bald auch an die Opfermahlzeiten selbst an, die rasch genug, man kann wohl sagen: nur zu rasch, für die Heidenchristen durch die Liebesmahle einen vollständigen Ersatz gewannen, auch innerlich, indem die Gemeinde sich durch den Genuß von Brot und Wein, äußerlich betrachtet, in dieselbe Gemeinschaft mit Christus zu setzen wußte, in welche der Teilnehmer am Opfermahle mit der Gottheit tritt. Die junge Kirche, deren Apostel kein anderes Opfer als das der eigenen Person oder einer Liebesgabe gekannt hatte, sah sehr bald in der Feier des heiligen Mahles sich den Wechselverkehr zwischen Gott und Mensch fortwährend neu vollziehen, wie das bisher durch das Opfer geschehen war. Und so trat das Christentum bald genug endgültig in den großen, die ganze griechisch-römische Welt zur späteren Kaiserzeit beherrschenden Kreise der Religionen der Mysterienweihe und der Theurgie ein, was auf die spätere Gestaltung des gottesdienstlichen Raumes von einschneidender Bedeutung geworden ist. Denn es liegt auf der Hand, daß, je mehr das Opfer, das die Gemeinde in sich darstellte, durch das ersetzt wurde, das sie darbrachte, auch allerlei alte Vorstellungen und Bräuche wieder lebendig werden mußten, die mit dem Opferdienst zusammenhingen. Dazu gehört in erster Linie der Altar, den nur eine Gemeinde bedarf, die Gaben opfert, nicht eine, die selbst das Opfer ist. Und die Errichtung des Altars ist von bedeutsamstem Einfluß auf die bauliche Anlage und Ausschmückung des Kirchengebäudes geworden.

Digitized by Google

Freilich blieb die Abneigung gegen die alten Kultusräume innerhalb der jungen Gemeinde überaus stark. Das ganze Tempelwesen blieb ihr verhaßt, alles was damit zusammenhing wurde verworfen, und immer wieder erklingt in den ersten Jahrhunderten der Vorwurf, den man von heidnischer Seite aus dem Christentum spottend oder scheltend machte, daß seine Anhänger ja nicht einmal Tempel besäßen. Ort der Zusammenkünfte waren in erster Linie Privathäuser. So werden im Neuen Testamente das Haus des Nymphas (Kolosser 4, 15), des Philemon (Philemon 2), in Ephesus und in Rom das Haus des Aquila und der Priscilla (1. Kor. 16, 9; Römer 16, 5) als Stätten gottesdienstlicher Versammlung genannt, in Rom auch das Haus des Gajus (Römer 16, 22), zu dem dann die Überlieferung dort noch die Wohnungen des Senators Pudens, der Lucina und später auch der Cäcilia als Bethäuser der Christen bezeugt. Auch mögen wohl öffentliche Versammlungssäle, welche von der Gemeinde zu diesem Zwecke gemietet waren oder von Einzelnen ihr überlassen wurden, hierzu benutzt worden sein. Wenigstens kann man vermuten, daß die von der Apostelgeschichte (19, 9) erwähnte Schule des Tyrannus, die Paulus eine Zeit lang zu seinen Predigten benutzte, ein Versammlungsraum gewesen ist, der sonst einer heidnischen Genossenschaft für ihre Zusammenkünfte diente. Der Gedanke, etwa den jüdischen Synagogen entsprechende gottesdienstliche Häuser aufzuführen, lag jenen auf die nahe Wiederkunft des Herrn gerichteten und allen Äußerlichkeiten der Gottesverehrung abholden ersten Zeiten ganz fern.

Aber die Mitgliederzahl der Gemeinden wuchs beständig, und diese Zunahme erforderte größere Räume, als sie in den gewöhnlichen Privathäusern vorhanden waren, denn diese waren, wie ein Gang durch Pompejis Trümmerstätten zeigt, zumeist klein und eng. Doch dieselbe neu erstandene Römerstadt giebt auch zu erkennen, und antike Schriftsteller bestätigen es, daß je unansehnlicher und winkliger die Wohnbauten des schlichten Bürgerstandes errichtet wurden, um so geräumiger und weitläufiger die Häuser der reichen Leute waren, die ihren Wohlstand mit Vorliebe in der Anlage weiter Innenhöfe und Hallen bekundeten. Man war also vor allem auf die wohlhabenden

Digitized by Google

Mitglieder der Bruderschaft angewiesen, die ihre Säle zu gottesdienstlichen Zwecken hergaben. So berichten noch die pseudoclementinischen Recognitionen (X, 71) daß in Antiochien ein reicher Mann die sehr große Basilika seines Hauses als Kirche hergegeben habe.

Als die ursprünglich so glühende Hoffnung an die nahe Wiederkehr des Weltenrichters unter den Enttäuschungen der ersten Jahrzehnte mehr und mehr erblaßt war und die Gemeinde sich in dieser argen irdischen Welt seßhaft zu machen begann, wäre der Zeitpunkt gekommen gewesen, an dem man hätte an die Errichtung eigener Gotteshäuser denken können. Aber da kamen die Zeiten der Verfolgung, die solches Vornehmen alsbald vereiteln mußten. Durch Kaiser Trajan wurde die christliche Religion amtlich als unerlaubte (religio illicita) erklärt, und damit war jeder eigene Kirchenbau von vornherein ausgeschlossen. Es blieb bei den Zusammenkünften in Privathäusern, zumeist sogar bei heimlichen Versammlungen.

Und doch ist diese in Gefahr und Not kümmerlich dahinlebende Christenheit nicht nur die siegreiche Erneuerin des religiös-sittlichen Menschheitsgeistes geworden, sondern — was fast unglaublich klingt — auch die hochverdiente Trägerin und Pflegerin der bildenden Kunst. Denn so erfüllt war diese antike Welt von der Freude am Schönen und von dem unwiderstehlichen Drang es rings zu gestalten, daß mit der wachsenden Bekehrung so vieler Griechen und Römer zum Wort vom Kreuz auch der künstlerische Geist dieses Geschlechts machtvoll in die Gemeinde mit hineinzog. Es konnte ja nicht anders sein. Das Bestreben, das Leben in allen seinen Beziehungen und Bethätigungen künstlerisch auszuschmücken, war dem Menschen so tief eingeboren, daß er es sicherlich nicht mit dem Taufwasser von sich abwusch. Und je mehr der Schwerpunkt der christlichen Entwicklung vom Morgenland nach Rom und dem Westen verlegt wurde, desto mehr wurden neben anderen heidnischen Vorstellungen auch die Kunstideale der Antike vom Christentum aufgesogen. Die Antike selbst siechte dahin und starb, aber was in ihr lebenskräftig geblieben war, erhielt einen neuen Nährboden in der rings erblühenden Welt. Die Blumen, die sich auf diesem Ackerlande entfalteten, waren in ihrer Form noch lange die alten schönen des klassischen Altertums. Aber ihr Duft war ein Hauch

Digitized by Google

des christlichen Geistes; und ihre Farben kamen je länger je mehr von dem Lichterglanze, der von der Krippe von Bethlehem in die Welt strömte. So rettete das Christentum für die Zeiten eines künftigen Aufschwungs das, was aus dem Altertume übernommen werden konnte, um später in dem eigenen hehren Bau einer selbständig christlichen Kunst als Zierde zu prangen. Die altchristliche Kunst war die Vermittlerin zwischen antik-heidnischem Leben und dem Zeitalter der eigentlich mittelalterlichen Kunst.

Wie in einem inneren Zwange hat die junge Kirche schon vor Ablauf des ersten Jahrhunderts den festen Bund mit der Kunst geschlossen. Doch hat es nicht an redlichen Warnern gefehlt, die mit lauter zorniger Stimme auf die Gefahren dieses Bundes hinwiesen, denn gerade die ernsten und reifen Christen mußten die Befürchtung hegen, daß mit der anmutigen Form auch das verderbliche Wesen des Heidentums in die junge Gemeinde dringen und mit all dem Bilderschmuck auch der alte Götzendienst in ihr wieder Einzug halten werde. Und so groß und so berechtigt war diese Angst, daß es mitten in diesem unwiderstehlichen Drang nach Befriedigung des Kunstbedürfnisses auch unter dem Kreuze anfangs zum ungeschriebenen aber unverbrüchlich gehaltenen Gesetze ward, nur die Malerei und die Kleinkünste zu pflegen, aber die Bildnerei beiseite zu lassen. Denn die Kultbilder der antiken Welt waren niemals Werke des Malers gewesen, sondern stets von der Hand des Bildhauers geschaffen. Mit dieser weisen Beschränkung war sicherlich die Hauptgefahr beseitigt, aber die Bedenken gegen die Kunstübung innerhalb der Gemeinde waren damit noch nicht verstummt. Sie sind nie stille geworden durch die Jahrhunderte hindurch, sie waren naturgemäß am lautesten in jenen ersten Zeiten des Kampfes und des Anfangs.

Noch Clemens von Alexandrien, der reiche Geist, dem nichts Menschliches fremd war und der auch der Kunst so frei gegenüber stand, daß er sie rühmte, als etwas, was zur Erheiterung des Lebens dienen möge, warnte doch ernstlich vor ihrer unrichtigen Anwendung. Da war natürlich für den finsteren Sinn des glaubensernsten Tertullian von vornherein jede Abbildung eine Art Götzendienst und er wies Tempel, Altäre, Schmucksachen und was sonst eine

Digitized by Google

Zierde des Lebens, auch des religiösen Lebens sein kann, mit Heftigkeit und Strenge als Teufelswerk zurück. Auch noch Eusebius war den Kunstwerken so feind, daß er einer Frau die Bilder des Heilands und des Heidenapostels wegnahm, damit sie ihr und anderen nicht zum Ärgernis gereichten, und daß er sagte: „Es scheint mir nicht gut, daß wir dergleichen Bilder vor Fremden sehen lassen, damit es nicht den Anschein gewinnt, als ob wir nach Art der Götzendiener unseren Gott im Bilde herumtrügen.“ Epiphanius, der Bischof von Salamis, rühmte sich sogar seines Eifers für den christlichen Glauben, der ihn getrieben habe, in einer Dorfkirche Palästinas einen Vorhang, auf dem das Bild Christi oder irgend eines Heiligen gemalt war, mit eigenen Händen herabgerissen zu haben, denn so etwas sei gegen die Lehre der heiligen Schrift. Selbst der große Augustin besorgte, daß Bilder Christi und der Apostel zum Götzendienst verleiten könnten und hatte nur Worte wegwerfender Geringschätzung über die Werke der Kunst.

Gerade aber aus all diesen Klagen und Anklagen wider die Kunst innerhalb der Gemeinde, wie sie laut durch die ersten Jahrunderte klingen, geht hervor, daß diese Freude am Schmuck und am Schönen in der jungen Kirche nicht zu unterdrücken war. Denn man schilt nur ein Wirkliches, nicht ein Mögliches. Hier war eben ein Trieb mächtig, der immer wieder in Kraft emporsproßte, so oft man ihn auch mit rauher Hand wegschnitt. Und so übertrieben mochte gelegentlich diese Verwendung von Kunstwerken in den Bethäusern werden, daß sich zu Beginn des vierten Jahrhunderts eine kleine Versammlung von Bischöfen im äußersten Abendlande, die Synode zu Elvira in Spanien (306), zu dem Beschluß vereinigte, „daß Bilder in den Kirchen nicht sein dürfen, auf daß nicht was verehrt und angebetet wird an den Wänden gemalt werde.“ Doch hat sich's bei diesem entschiedenen Vorgehen wohl hier nur um besondere örtliche Verhältnisse und Mißbräuche gehandelt, jedenfalls ist die Gesamtkirche über diesen Konzilsbeschluß ohne weiteres zur Tagesordnung übergegangen. Die Verschmelzung der antiken Formen mit dem christlichen Geiste war eben nicht aufzuhalten. Unbefangen und unbedenklich griff die Kirche in den unermeßlichen Schatz der griechisch-römischen Formenwelt hinein, streifte mit erstaunlicher Sicherheit das ab, was den neuen weltwegenden

Digitized by Google

Gedanken sich nicht fügen wollte und schmückte mit ihnen die geweihten Stätten.

4. Die Katakomben.

Die Anfänge der christlichen Kunst finden wir in den Katakomben, jenen unterirdischen Begräbnisplätzen, die von den ersten Christen Kömeterien, Ruhestätten genannt wurden und erst im Mittelalter den Namen erhielten, mit dem sie nun allgemein bezeichnet werden. Ursprünglich hieß das Gelände, auf welchem sich die Kirche San Sebastiano in Rom erhob, kata kumbas, zu den Niederungen. Weil man nun dort zuerst auf altchristliche Gräberanlagen traf, die unter jener Kirche errichtet worden waren, machte man die zufällige Ortsbezeichnnng zu einem Gattungsnamen und nannte auch die übrigen derartigen Bestattungsplätze Katakomben. Zuerst die römischen, dann auch die der anderen Städte. Denn es giebt solche Gräberfelder auch in Neapel, Chiusi, Mailand, Syrakus, Kyrene, Alexandrien und anderen Orten. Doch sind die in der Umgegend Roms die ausgedehntesten und bedeutensten Anlagen. Von ihnen allein ist im folgenden die Rede.

Die Sitte unterirdischer Gräber ist dem ganzen Altertum bekannt gewesen. In Ägypten wie in Kleinasien, in Griechenland wie im alten Etrurien grub man den Toten, um sie möglichst sicher zu betten, ihre Wohnstätte in das Felsgestein der Erde. Auch gemeinsame Grabstätten, Columbarien, kommen schon bei den Römern vor und waren namentlich für die ärmeren Klassen der Bevölkerung üblich, denn der andere geübte Brauch der Bestattung, die Leichenverbrennung, war weit kostspieliger als das Begraben, galt als vornehm und war nur den Reichen möglich. Die Christen, die ihrer Mehrzahl nach geringeren Ständen angehörten, übernahmen daher einfach die überkommene Sitte, für ihre Toten unterirdische gemeinsame Gräberfelder anzulegen, und sie thaten dies um so lieber, als es ihrem Glauben von der Auferstehung des Leibes besser zu entsprechen schien, wenn man das Sterbliche der Entschlafenen in einer festen Ruhestätte zu einer Gemeinde der Toten vereinte, als wenn man die teuren Überreste den Flammen zum Raube ließ.

Ein weit verbreiteter Irrtum meint, daß diese Christengrüfte

Digitized by Google

versteckt und heimlich hergerichtet worden seien aus Furcht vor den Nachstellungen der Obrigkeit. Es wäre schlechterdings unmöglich gewesen, so ausgedehnte und umfassende Baulichkeiten ohne Vorwissen und Billigung der Behörde anzulegen. Vielmehr läßt gerade ihr Umfang und die ganze Art ihrer Ausstattung mit aller Bestimmtheit darauf schließen, daß sie auch in den Zeiten der Verfolgung den sichernden Schutz der Gesetze unbedingt genossen haben müssen. Dieser scheinbare Widerspruch zwischen Staatsschutz und Christentumsverbot findet seine natürliche Erklärung zunächst in der pietätsvollen Ehrfurcht, mit der das Altertum überhaupt jedes Grab als etwas besonders geheiligtes, unantastbares und unverletzliches betrachtete, und sodann in der bestehenden Sitte der Begräbnis-Bruderschaften, zu denen sich von alters her in Rom Leute geringeren Standes, Sklaven und Handwerker zusammenschlossen, um sich so die Wohlthat einer anständigen Bestattung zu sichern. Diese Vereine waren die sogenannten Armenkollegien (collegia tenuiorum). Sie erhoben von ihren Mitgliedern ein einmaliges Eintrittsgeld und einen monatlichen kleinen Beitrag. Dafür wurden dann aus der Kasse die Kosten des Begräbnisses bestritten. Auch kam man gelegentlich zu gemeinsamen Mahlzeiten zusammen. Dieser Sitte sich anschließend bildeten die Christen solche Bestattungs-Genossenschaften, deren rechtliche Wohlthaten ihnen umso angenehmer sein mußten, als ihre Religion selbst ja staatlich verboten war. Denn das Recht konnte ihnen niemand rauben, ungestört ihre Toten bestatten zu dürfen und dabei von der Erlaubnis freier Religionsübung ungehindert Gebrauch zu machen. Da sie keinen Verein der Lebenden bilden durften, sammelten sie sich zu einem Verein der Sterbenden.

Es ist durchaus ungewiß, zu welcher Zeit die römischen Christen begonnen haben, ihre entschlafenen Brüder in den Gräbern der Katakomben zu betten. Vermutlich benutzten sie zuerst die gleichartigen Begräbnisstätten der jüdischen Gemeinde mit, aus der sie hervorgegangen waren. Als nachmals die völlige Trennung vom Judentum durchgesetzt war, behielt man doch ohne weiteres die überkommene Sitte des Begrabens grundsätzlich bei. Vielleicht ist das zuerst in Einzelgräbern geschehen. Wenigstens will man solche aus der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts aufgefunden haben, bei denen freilich die

Digitized by Google

Christlichkeit zumeist nur aus dem Fehlen jeder Andeutung des Heidenglaubens und etwa noch an leisen Anklängen christlicher Gedanken erkannt werden kann. Als dann die Gemeinde sich rasch vermehrte, wurden Sammelgrabstätten angelegt. Und zwar so, daß wohlhabende Mitglieder der Gemeinde den Begräbnisplatz, die area, der für ihre eigene Beisetzung bestimmt war, auch den Angehörigen der Gemeinde als Mitglieder ihrer Familie im weiteren Sinne zugänglich machten. An eine der Töchter aus dem kaiserlichen Hause der Flavier, Flavia Domitilla schließt sich die erste Erinnerung eines solchen Katakombenbaus im letzten Jahrzehnt des ersten Jahrhunderts. Als später auch diese Familienbegräbnisse nicht mehr ausreichten, wurden weitere Cömeterien angelegt, welche die römischen Christen eben als Bruderschaft besaßen. Man zählt in der Umgebung Roms über 50 Katakombenanlagen. Mit der schönen Pietät ihrer Volkssitte beschützten die römischen Behörden diese Gräberstädte. Nur ganz selten in den Zeiten der ärgsten Verfolgungen wurden die Zugänge amtlich geschlossen; aber diese Maßregel galt nicht den Grabstätten als solchen, sondern nur der Befürchtung, daß die Anhänger der verhaßten Religion diese Katakomben als Schlupfwinkel für ihre verbotenen Gottesdienste zu benutzen versuchen könnten.

Als dann die Toleranzedikte Konstantins und Licinius' 312 und 313 dem Christentume die Freiheit gaben, hörten die Bruderschaften sehr bald auf zu bestehen, da die Kirche nun als solche Eigentum haben durfte; auch legte man die Gräber nicht mehr so tief im Erdreich an, sondern begann allmählich, sie in oberirdischen Anlagen herzustellen. Doch blieb zunächst die Bestattung in den unterirdischen Grabgewölben als die herrschende aus alter lieber Gewohnheit noch eine gute Weile bestehen. Erst nach und nach ward die Bestattung, „sub dio", unter freiem Himmel die gebräuchliche. Die Katakomben wurden nicht mehr als Begräbnisplätze benutzt und erweitert; aber umsomehr wurden sie nun Stätten der Andacht und Ziel von Wallfahrten und Besuchen, damit man dort bete, wo die Märtyrer lagen. So schreibt Hieronymus in seinem Kommentar zum Propheten Hesekiel, Kap. 9 (Vers 7: „Macht die Vorhöfe voll Erschlagener"): „Während ich als Knabe*)

*) Hieronymus lebte von 331 bis 420.

Digitized by Google

zu Rom erzogen wurde, pflegte ich Sonntags mit anderen Studiengenossen desselben Alters die Gräber der Apostel und Märtyrer zu besuchen und in die dort tief in der Erde ausgehöhlten Krypten herabzusteigen. Wenn man hineingeht, findet man die Wände zu beiden Seiten voll von Totenleibern, und der ganze Ort ist so dunkel, daß es fast scheint, als sei das Wort des Propheten: ‚Sie müssen lebendig in die Hölle fahren' (Psalm 55, 16) an uns wahr geworden. Hier und da dringt ein wenig Licht von oben herein, eben genügend, um die Schrecken der Dunkelheit auf einen Augenblick zu mildern; wenn man aber vorwärts schreitet und sich wieder in der dichten, nächtlichen Finsternis begraben findet, kommen einem unwillkürlich die Worte des Dichters in den Sinn: ‚Grauen herrscht ringsumher und das Schweigen selbst ist erschreckend' (Virgils Aeneide II, 755)."

Die Beisetzungen in den Katakomben hörten im 5. Jahrhundert auf, als infolge der Einfälle der Gothen und Vandalen das Land um Rom, die Campagna, immer unsicherer wurde und schwere Verwüstungen erlitt; die letzte datierte Inschrift eines Katakombengrabes ist vom Jahre 409, die letzte Erwähnung der Totengräber (Fossoren) fällt in das Jahr 426. Die Katakomben blieben von nun an lediglich Andachtsorte; an den Leibern der Märtyrer fanden gottesdienstliche Feiern statt. Dabei führte die beginnende Reliquienverehrung zu einer recht pietätlosen Durchwühlung der stillen Gräber nach heiligen Resten. Als die Longobarden in beunruhigende Nähe kamen, wurden die meisten Märtyrergebeine aus den in der unsicheren Campagna gelegenen Katakomben in die wohlbehüteten Kirchen der befestigten Stadt übergeführt. Dann gerieten die alten Gräberstätten allmählich in Verfall und Vergessenheit. Die letzten Erneuerungsarbeiten ließ Papst Nikolaus I (860) vornehmen. Bald darauf verlor sich in den unruhigen Zeitläufen überhaupt die Erinnerung der meisten Gräberfelder. Nur die Katakomben von San Sebastiano, das alte Coemeterium ad catacumbas, blieben noch eine Weile zugänglich.

Von plündernden Barbaren oder von fahndenden Pilgern ausgeraubt, vielfach zusammengebrochen und verschüttet lag die Totenstadt im Mittelalter Jahrhunderte lang ungestört da, tiefe Vergessenheit

Digitized by Google

hatte sich über sie gesenkt, so daß große Verwunderung entstand, als in dem Rom, in dem die Herrlichkeit eines neuen weltbeherrschenden Lebens längst angebrochen war, einige Arbeiter, die nach Pozzolanerde gruben, am 31. Mai 1578 auf eine alte Begräbnisstätte stießen, deren Wände mit christlichen Bildern, mit griechischen und lateinischen Inschriften reich geschmückt waren. Da entstand der Gedanke einer unterirdischen aufzuerweckenden Roma. Doch hat es noch lange gewährt, bevor dieser Gedanke durch den Malteser Bosio (1632) zum bescheidenen Anfange seiner Verwirklichung gelangte. Erst im 19. Jahrhundert hat der Jesuit Marchi eine genauere Untersuchung dieser verborgenen Totenstadt unternommen, die dann sein früherer Begleiter Giovanni de Rossi durch gründliche und planmäßige Forschungen über und unter der Erde zu einer umfassenden Anschauung dieser christlichen Unterwelt gesteigert hat. Seitdem sind sie wieder ein vielbesuchtes Ziel der Rompilger geworden, nicht nur der Gläubigen, und namentlich die von Trappistenmönchen behüteten Katakomben des heiligen Callistus an der Via Appia werden von zahlreichen Reisenden aufgesucht, die dann freilich mit ihrer Begierde nach Knochenresten und mit ihren qualmenden, den Bildern nur allzu nahe gebrachten Kerzen zur Erhaltung der alten Denkmäler nicht gerade beizutragen pflegen.

Die bauliche Anlage der Katakomben war bedingt und erleichtert durch den Boden dieser nicht weit vor den Mauern des Servius an den alten römischen Straßen gelegenen Gegend. Es war ein poröser körniger Tuff, desselben vulkanischen Ursprungs, wie die dortige vornehmlich zu Wasserbauten gebrauchte Pozzolanerde, aber schon in vorgeschichtlicher Zeit zu einem weichen Gestein zusammengewachsen, das der Aushöhlung günstig sich leicht mit der Hacke bearbeiten ließ.

Die Katakomben waren nicht wie man früher gemeint hat, antike Sandgruben oder Steinbrüche, die von der Gemeinde in versteckter Verborgenheit zu Versammlungsorten und Begräbnisstätten verwendet wurden, sondern sie sind eigens zum Zweck der Bestattung in der ganzen südlichen und östlichen Umgebung Roms hergestellt worden. Man berechnet die Länge aller, freilich oft übereinander angebrachten Gänge im ganzen auf rund 900 Kilometer und die Fläche, die sie einnehmen auf 246 Hektar. Gegen zehn Generationen lagen darin be-

Digitized by Google

stattet in drei bis vier Millionen Gräbern. (Abb. 1.) Zur Aufrichtung eines solchen Labyrinths war ein tüchtiges Gewerk nötig und hat sich daran herangebildet. Es waren die Fossores, die im Dienste der Gemeinde allmählich eine Art klerikales Ansehen erhielten, auch den Gräberkauf und was damit zusammenhing, vermittelten. Auf einigen Abbildungen an den Gräbern sehen wir sie mit Meißel, Spitzhacke, Axt und kleinen Hämmern in Thätigkeit.

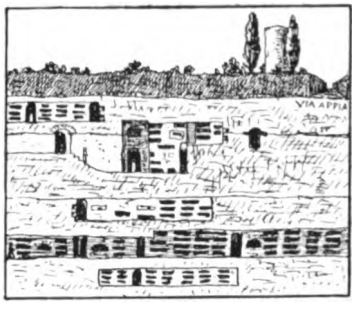


Abb. 1. Durchschnitt eines Teils der Kalixtkatakomben vor Rom.

Die Katakomben stellen also ein ungeheures, vielverzweigtes, aber planmäßig angelegtes Netz von geraden, sich schneidenden oder blind auslaufenden Stollen in zwei bis fünf — sieben bis zweiundzwanzig Meter unter der Erdoberfläche liegenden — Stockwerken übereinander dar, an denen entlang sich oft quadratische Kammern öffnen. Die Gänge haben eine mittlere Breite von 0,80 m bis 1 m, sind über mannshoch, oben flach oder leicht gewölbt. Die Seitenwände wurden in drei oder mehreren Reihen übereinander zu Gräbern, und zwar meistens zu Einzelgräbern ausgetieft, deren Längsseite der Längsrichtung des Stollens folgt. Das Grab (locus, loculus), zumeist eine einfache rechteckige Aushöhlung, in ihrer Größe etwa dem Maße des menschlichen Körpers entsprechend, ward mit Ziegeln oder Platten von Marmor und anderen Steinen vermauert. Diese Verschlußsteine mit ihren Aufschriften, Symbolen, Zeichnungen, sowie die mannigfachen Funde in den Gräbern selbst, Grabbeigaben, die nach uralter Sitte dem Toten mitgegeben wurden, bieten der christlichen Altertumskunde eine kaum erschöpfbare Stoffmenge. Die älteren Inschriften sind meist in griechischer, die späteren durchaus in römischer Sprache abgefaßt, ein Zeichen dafür, wie das Christentum aus einer fremdländischen eine einheimische Gemeinde geworden war. Neben den Deckplatten wurden Lampen von Bronze oder Thon angebracht, vermutlich um bei den Zusammenkünften die dunklen Gänge erhellen zu können.

Neben dieser Art von einfachen Totenbetten gab es noch andere

Digitized by Google

Gräber, welche sich durch eine reichere Form auszeichneten, die Arcosolien, bei denen eine mit einem Bogen überspannte Nische ausgetieft wurde, in deren Höhlung man dann die Leiche versenkte. (Abb. 2.) Bei den sogenannten Mensalgräbern hat die Nische einen geraden Sturz; ihr Name beruht auf der älteren irrigen Annahme, daß diese Art Gräber bei der Feier des Abendmahls als Altar gedient hätten. (Abb. 3.)

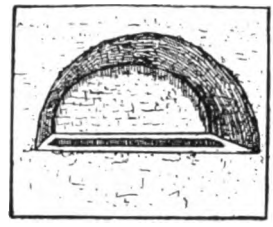


Abb. 2. Arcosolium.

Die zuweilen sich an die Gräbergänge reihenden kleinen Kammern (Cubiculum, Krypta), meist von quadratischer, bisweilen von vieleckiger oder auch runder Grundform, mit flacher oder sanft gewölbter Decke, waren für gemeinsame Grabstätten, zunächst als Familiengräber angelegt. (Abb. 4). Manchmal hatten sie jedoch eine Art öffentliche, kirchliche Bestimmung, was die sogenannte Papstkrypta in den Kalixtkatakomben bezeugt, in der einige römische Bischöfe des dritten Jahrhunderts bestattet lagen. Dort wurde an den Gräbern je und je eine Gedächtnisfeier gehalten, bei der dann freilich nur eine kleine Schar Trauernder zugegen sein konnte, da die bescheidenen Abmessungen dieser Gräberkammern einer größeren Versammlung nicht Platz boten. Für den eigentlichen Gemeindegottesdienst haben diese Räume daher auch nie verwendet werden können.

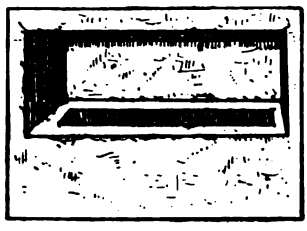


Abb. 3. Mensalgrab.

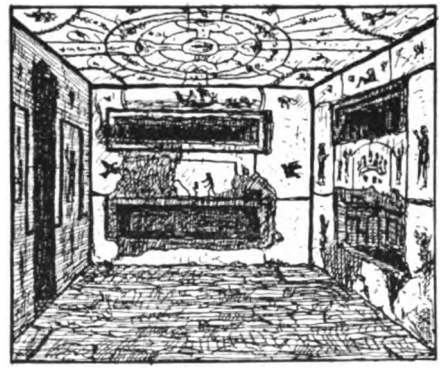


Abb. 4. Cubiculum in den Kalixtkatakomben.

Von einer Architektur kann in den Katakomben noch kaum die Rede sein. Die Gänge wurden eben nur so hoch und breit, als es das Bedürfnis erforderte, in den Tuffstein gehauen, und auch die Gräberkammern blieben

Digitized by Google

ohne jede baukünstlerische Ausschmückung. Nur der an der Straße gelegene Eingang zu den Totenstätten wurde gelegentlich architektonisch etwas reicher ausgestattet, wofür die Katakomben der Domitilla als Beispiel angeführt werden können. Der Eindruck des Innern war vielmehr lediglich durch die malerische Ausschmückung bestimmt, deren Überreste heute die wichtigste Stoffsammlung für unsere Kenntnis der altchristlichen Kunst bieten.

Es wurde schon oben hervorgehoben, daß diese Malkunst selbstverständlich nicht als etwas durchaus Neues in das Leben trat, sondern daß sie nach Form und Inhalt sich eng an die antike Kunst des Griechen- und Römertums schloß, aus der sie hervorging und durch die sie noch Jahrhunderte lang befruchtet wurde. Schon der Gedanke, die Ruhestätten der Toten mit den frohen Bildern des Lebens auszuschmücken, entsprach einer übernommenen antiken Sitte. Und so war es antike Bilderfreude, die in heiterer Unbefangenheit ihren Einzug in die Gräberstatt der Christusgläubigen hielt und alsbald die Wände und Decken vor allem der Kammern mit dekorativen Malereien dicht und anmutig überspann, in derselben Dekorationslust, die auch in den Häusern Pompejis keine Wandfläche unbemalt gelassen hat. Da war äußerlich vorerst kein Unterschied zu erkennen zwischen den Blätterranken, Blumengewinden, Vögeln und Genien, die die Katakombe der Domitilla schmücken und jenen Blütenstengeln, Rankenkränzen, schwebenden Genien und flatternden Vögeln, mit denen froh und farbig etwa die Bäder des Titus in Rom oder die Zimmerwände der auferstandenen Totenstadt am Fuße des Vesuv bedeckt sind. Die Einteilung des Raumes, die Behandlung der Farben, die Art der Zeichnung in den christlichen Grabgemächern weichen in nichts von den griechisch-römischen Vorbildern ab. Wie dort ist auch hier der Charakter einer leichten anmutigen Dekoration mit feinstem Stilgefühl auf das trefflichste gewahrt. Und so eng war diese neue Kunst mit der altgewohnten verknüpft, daß sie wie diese anfangs noch blühendes Leben zeigt, um dann mit ihr erst langsam, dann jäh und gänzlich in Verfall zu geraten. Ihre besten Bilder gehören dem Ausgang des ersten und dem Anfang des zweiten Jahrhunderts an; mit dem allgemeinen Sinken der Kunst der altrömischen Welt des dritten und vierten

Digitized by Google

Jahrhunderts werden auch die Formen der Katakombenbilder unschön und verzerrt.

Der Romfahrer, der mit seiner Kerze der Kutte seines Führers folgend in die dunkle Tiefe dieser Totenwelt hinabsteigt, soll nicht erwarten, dort Gemälde von hervorragend künstlerischer Bedeutung zu finden. Es waren nicht die großen Maler der Zeit, die da unten mit Farbe und Pinsel schufen, sondern schlichte Handwerker, Stubenmaler, die mit flinker Fertigkeit ihre angelernten Formen an die Decken und Wände malten. Doch war es ein tüchtiges, wohl ausgebildetes Handwerk, dem sie entstammten und das ihnen die staunenswerte Fähigkeit verlieh, mit rascher, sicherer Hand im Helldunkel des Unterirdischen flüchtige Bilder zu zeichnen, die, wenn auch nicht von hoher künstlerischer Fertigkeit, so doch von guter künstlerischer Erziehung und von feinem Geschmack beredtes Zeugnis ablegten. Einige der Bilder sind keck und fest unmittelbar auf die Tuffwand hingeworfen, die meisten sind auf frischen Kalk, al Fresco, gemalt. Dabei wurden die Umrisse der Zeichnung mit einem scharfen Werkzeuge in den Kalkbewurf oder Stuck eingeritzt und sofort, solange der Malgrund noch feucht war, mit dunklen Farben angelegt, worauf ebenfalls sogleich die Flächen mit den Lokalfarben ausgefüllt wurden. Die Farbenskala war sehr einfach und beschränkte sich auf wenige kräftige Töne, wie das die mangelhafte Beleuchtung erheischte. Der Pinselauftrag ist flott und flüssig. Von den eigentlichen malerischen Kunstmitteln wie Perspektive, plastische Modellierung u. dergl. wurde fast gar kein Gebrauch gemacht; wenige Schattenstriche mußten genügen, den Gestalten eine Art körperhaftes Ansehen zu verleihen.

Das antike Schema der Deckenmalerei wurde einfach beibehalten, am beliebtesten war eine Einteilung in kleine Felder, die sich, durch Arabesken und Blumengewinde von einander getrennt, um ein größeres Mittelfeld anmutig gruppieren. Alle Felder wurden dann mit figürlichen Darstellungen ausgefüllt. Und hier berührt es doch zunächst sonderbar, wenn es sich auch aus der Herkunft der Maler und ihrer Kunst leicht erklärt, daß man nicht nur religiös farblosen Gegenständen wie Blätterranken, Blüten und mancherlei vierfüßigem und geflügeltem Getier begegnet, sondern auch solchen Gestalten, die eng mit dem

Digitized by Google

antik-heidnischen Wesen verknüpft waren. So sieht man geflügelte Rosse, Triumphwagen, Eroten, die Musen, Eros und Psyche u. a. m. Das waren für Wand- und Deckenschmuck so unentbehrliche und so hergebrachte Dinge und Figuren, daß niemand dabei an ihre heidnische Beziehung dachte, sondern sich jeder nur ihrer heiteren Wirkung erfreute. Doch legte man diesen Heidengestalten zuweilen einen tieferen Sinn unter, der ihre Anwendung in der Nähe christlicher Gräber rechtfertigen sollte, oder man veränderte auch schlechtweg ihre alte Bedeutung in eine neue sinnig-christliche.

Es ist im Grunde selbstverständlich, daß auch die eigentümlich christliche Phantasie von Anfang an selbständig hervortrat und sich in wirklich neuen Malvorlagen bekundete. Das geschah zuerst schüchtern und unbeholfen, je mehr sich aber der christliche Gedankenkreis in den Gemütern festsetzte, je deutlicher sich die neue Religion zu einem neuen Lehrsystem entfaltete, je mehr das ganze Leben durch die neuen Sitten verändert und bestimmt wurde, um so christlicher ward auch naturgemäß die Kunst, die allmählich immer besser verstand, für die neuen Vorstellungen neue Formen, für die neuen Gestalten neue Züge, für die neuen Gedanken neue Sinnbilder zu schaffen, und sich mit ihrer Bildersprache der christlichen Redeweise anzupassen, bis sich so nach und nach eine ganz neue Kunst herausbildete.

Jede Religion bedarf der Bilder und Gleichnisse, um das Unsichtbare, Göttliche in Worte zu kleiden. So konnte auch das Christentum ihrer nicht entbehren, wenn es das Geistige sinnlich darstellen wollte. Und um so größer war der Reichtum bildlicher Rede in dieser neuen Religion, als sie ja ein Kind des bilderreichen Morgenlands war. Jesus selbst hat gern in Gleichnissen gesprochen, seine Jünger haben den Brauch von ihm entnommen, und die neutestamentlichen Schriftsteller überbieten sich ordentlich in der Anwendung neuer Sinnbilder, mit denen sie die Herrlichkeit des neuen Glaubens darthun und veranschaulichen wollen. Und so lebendig ist ihnen dieses Bedürfnis nach Bilderrede, daß ihnen schließlich das ganze Alte Testament zu einem bis in die kleinsten Einzelheiten durchgeführten Gleichnis des neuen Bundes wird. Namentlich bei dem Evangelisten Matthäus und in den Briefen des Paulus findet sich diese tiefsinnige Art, alle Gestalten

Digitized by Google

und Ereignisse der jüdischen Geschichte als Vorbilder und Gegenbilder der Heilsgeschichte zu deuten, wobei es denn oft nicht ohne Spitzfindigkeit und gewaltsame Künstelei abgeht. Jedenfalls aber blieb die christliche Kunstübung ganz in dem Rahmen der überkommenen Bilderfreude, wenn sie als ihre besondere Eigentümlichkeit eine lebhafte Neigung für das Sinnbildliche zeigt. Auch ihr wird alsbald das äußere Ding und Geschehnis durch eine gewisse Ähnlichkeit, die auch nur eine Voraussetzung sein kann, zum Gleichnis eines Höheren, das kein Auge sieht; und so bildet sie ihre Gestalten weniger, um das Wirkliche darzustellen, als vielmehr einen Gedanken, eine Vorstellung anschaulich zu machen. Dabei hatten diese gemalten Sinnbilder außerdem den Vorzug, von solchen, die dem Christentum noch fern standen, nicht begriffen zu werden, also eine Geheimlehre zu bilden, die durch die Thorheit und Bosheit der Ungläubigen nicht entheiligt werden konnte.

Es lag nun naturgemäß am nächsten, an den Decken und Wänden der Grabstätten durch Bilder solche Vorstellungen des christlichen Gedankenkreises anschaulich zu machen, die irgendwie mit der Lehre von Tod und Auferstehung, von Hoffnung und Seligkeit zusammenhingen, etwa auch Worte und Bibelsprüche, die man bei der Leichenfeier anzuwenden pflegte, durch entsprechende Zeichen und Gestalten zu verbildlichen. Sehr viele Katakombenbilder haben daher eine besondere Beziehung auf Grab, Tod und letzte Dinge. Manchmal ist dieser Sinn freilich nur mühevoll und mit einiger Künstelei zu entziffern, und manchmal wird man gut thun, überhaupt auf eine Verknüpfung des Gemäldes mit diesen Sterbensgedanken zu verzichten. Aber auch wo diese Verbindung offen zu Tage tritt, würde man fehlgehen, wenn man nach irgendwelchen Abbildungen von Schmerz und Trauer spähen wollte. Was diese Bilder der ersten christlichen Jahrhunderte aussprachen, war vielmehr nie Klage, sondern stets Freudigkeit und Hoffnung. Darin spiegelt sich lebendig das Zeitalter der Antike, dem auch ursprünglich diese Schmerzzerrissenheit etwas Fremdes gewesen war. Hatte sich schließlich doch in diese Heiterkeit der Stimmung Gram und Zwiespalt eingeschlichen: jetzt war durch die christliche Religion wieder Ruhe und Sicherheit in die Seelen eingezogen, und reiner und köstlicher als je zuvor entfaltete sich sogleich wieder die alte Harmonie

Digitized by Google

und Lebensfreude, nunmehr erhoben und verklärt durch die Zuversicht des Glaubens, das Heil als einen ewigen Besitz unentreißbar gefunden zu haben. Also keine Thränen und kein Leid gab es darzustellen, sondern für das unendliche Erbarmen Gottes und für die weltüberwindende Hoffnung suchte man den malerischen Ausdruck. Ungetrübte Ruhe, stiller Frieden, seliges Vertrauen, fröhliche Zuversicht sind die Merkmale der neuen Kunst, durch die sie sich an Tiefe und Vergeistigung des Empfindens weit über die Antike erhebt.

So gewiß es ein Kennzeichen dieser Katakombenmalerei gewesen ist, durch Sinnbilder die christlichen Glaubensgedanken auszusprechen, so gewiß muß man sich bei der Deutung dieser Gestalten davor hüten, allzuviel Sinn hineinlegen zu wollen. Schlicht und innig haben diese alten Maler das den Wänden anvertraut, was die trauernde und feiernde Gemeinde an Zuversicht und Hoffnung belebte, aber sie waren weit davon, in ihre einfachen Gestalten eine ganze Dogmenwelt hineingeheimnissen zu wollen. Es ist daher ein Unfug, überall tiefsinnige und lehrhafte Andeutungen zu sehen, wie es früher häufig genug geschah, wenn man etwa die sieben Körbe, die gelegentlich bei der Darstellung des Speisewunders angebracht sind, als eine Anspielung auf die sieben Sakramente, und die fünf Brote bei dem gleichen Bilde auf die fünf Bücher Mosis gedeutet hat, welches Verzeichnis theologischen Unverstands denn sich noch reichlich vermehren ließe. Es wird vielmehr richtig sein, bei diesem Auslegen der Malereien sich gelegentlich einfach mit Nichtverstehen zu bescheiden, und wie es schon ein übertriebener Scharfsinn sein dürfte, allenthalben nach Beziehungen auf Tod, Grab und Hoffnung zu fahnden, so sollte man ebenso ruhig eingestehen, daß uns Heutigen überhaupt nicht jede Deutung dieser fernen Bilderwelt mehr möglich sein kann.

Die ganze große Reihe der Bildgegenstände kann natürlich hier nicht aufgezählt werden. Es dürfte für unsere Zwecke vollauf genügen, wenn auf einige der am häufigsten wiederkehrenden und bedeutungsvollsten Darstellungen hingewiesen wird.

Zunächst einige Zeichen und Sinnbilder.

Sehr häufig dargestellt wird der Fisch, namentlich in den ersten Jahrhunderten; vom vierten an wird er nur noch selten verwendet.

Digitized by Google

Seine Bedeutung ist noch immer dunkel. Eusebius hat uns zwar die Belehrung hinterlassen, daß wir es hier mit einem Akrostichon zu thun haben, also mit einem Worte, dessen einzelne Laute die Anfangsbuchstaben anderer Worte sind, deren Zusammensetzung den Sinn ergeben, welchen das Geheimwort rätselvoll andeutet; und daß demnach das griechische Wort für Fisch: Ichthys aufzulösen sei in die Worte Jesus Christus Theu Yios Soter, d. h. Jesus Christus Gottes Sohn, Heiland. Aber wenngleich solche Rätselworte in Alexandrien, wo das Symbol vielleicht in Aufnahme gekommen ist, sehr beliebt waren, so klingt doch diese Erklärung, so früh sie erscheint, mehr wie eine gelehrte Spielerei und ist zu gekünstelt, als daß sie ein wirkliches Sinnbild für die Gemeinde gewesen sein konnte. Jedenfalls ist der Fisch als ein christliches Gemeinschaftszeichen aufzufassen und sowohl als Sinnbild Jesu wie auch der Gläubigen zu denken. Vielleicht soll der Fisch daran erinnern, daß das Element, in dem er lebt, das der Taufe ist, etwa in dem Sinne, in welchem es in einem von Tertullian bewahrten Spruche heißt: wir Fischchen werden geboren in Bezug auf unseren Großfisch Jesus. Oder vielleicht wurde die wunderbare Speisung des Volkes mit Brot und Fischen auf das Bundesmahl der Gemeinde gedeutet. Vielleicht!

Das Schiff, das nach Sturmesnöten in den Ruhehafen des Todes einläuft, bereits den Griechen und Römern als Sinnbild des menschlichen Lebens mit seinen Wellenkämpfen bekannt, ist auch den Christen ein liebes Symbol geworden. Sie haben es früh auch als ein Sinnbild der Gemeinde verwendet. Eines der berühmtesten dieser Schiffsbilder, ein Freskogemälde in der sogenannten Sakramentskapelle von San Callisto, stellt ein mit Wogen kämpfendes Schiff dar, auf dem ein Mann ruhig in betender Haltung steht, während ihm eine von oben erscheinende von einer Art Heiligenschein umstrahlte Person schützend die Hand aufs Haupt legt; außerhalb des Schiffes ringt eine dritte Person mit den Wellen. Auf Grund einer Äußerung des Hippolytus glaubt man das Bild deuten zu müssen als die auf den Wogen dieser Welt kämpfende, durch Gottes Beistand siegende Kirche. Doch hat eine andere Deutung auch viel für sich, wonach hier der Schiffbruch des Paulus vor Malta dargestellt sein soll, was denn

Digitized by Google

allerdings etwas aus dem Zusammenhange der sinnbildlichen, nicht geschichtlichen Art dieses Gemäldekreises herausfallen würde.

Abb. 5. Wandgemälde aus den Kalixtkatakomben.
Schiffbruch des Paulus?

Die Taube, die oft dargestellt ist, häufig mit dem Ölzweig im Schnabel, dürfte im allgemeinen als Symbol der christlichen Seele, namentlich der zur ewigen Ruhe eingegangenen, aufzufassen sein; doch ist sie vielfach nur als schmückendes Zierat verwendet worden.

Auch der Anker war vorchristlicher Symbolik nicht unbekannt. Als Zeichen des Neptunkultus ist er häufig abgebildet worden. Jetzt wird er als Sinnbild der Hoffnung angewendet, wie sie schon im Hebräerbrief (6, 19) mit dem sicheren und festen Anker der Seele gemeint ist.

Das Lamm bedeutet zunächst die Gläubigen, die vom guten Hirten geweidet und gehegt werden; erst später, nicht vor dem vierten Jahrhundert, wird es als das Gotteslamm, also als Jesus Christus selbst, abgebildet. Das Konzilium Quinisextum (692) hat wunderlicher Weise die Lammesbilder — erfolglos — verboten: die Gestalt Jesu solle selbst ausgehauen oder gemalt werden.

Die Schlange als Bild des Bösen war durch die biblische Geschichte des Sündenfalls nahegelegt.

Der Adler war auf Grund von Psalm 103, 5 ein altes Symbol der durch Christus gespendeten Erneuerung, doch ist gerade diese Gestalt zumeist lediglich als Schmuckstück verwendet worden.

Der Pfau, sehr häufig in der antiken wie in der altchristlichen Kunst lediglich als zierendes Füllstück gebraucht, ursprünglich als das der Juno geweihte, bei Apotheosen der Kaiserinnen vielfach abgebildete

Digitized by Google

Tier von anmutiger Form und prächtiger Farbe, ist vielleicht gelegentlich auf die Unsterblichkeit zu deuten.

Der Hirsch ist, falls er nicht nur verzierende Bedeutung hat, auf Grund von Psalm 42, 2 zunächst als die nach Heil begehrende Seele zu verstehen, dann auch als das nach der Taufgnade dürstende Herz, darum häufig auf Taufgefäßen und in Taufkapellen abgebildet.

Von den Gliedern des menschlichen Körpers hat namentlich die Hand eine sinnbildliche Bedeutung erlangt; eine von oben herabreichende Hand soll die Gottheit darstellen.

Aus der Pflanzenwelt war die Palme bereits im Altertum ein Symbol des Sieges bei Gladiatoren und Kriegern. Die Schriftstelle aus Psalm 92, 13: „der Gerechte wird grünen wie ein Palmbaum" lud die Christen dazu ein, sie als Sinnbild des Sieges über das Fleisch und diese Welt, aber auch der Glaubenszeugenschaft und des Märtyriums zu übernehmen. Infolgedessen glaubte man im 16. und 17. Jahrhundert die Palmen auf den Katakombengräbern als sicheres Anzeichen dafür nehmen zu dürfen, daß da ein Märtyrer beigesetzt sei. Das ist doch irrig, vielmehr meint man aus allerlei Anzeichen und Vergleichen jetzt schließen zu sollen, daß der Palmzweig im allgemeinen den Gedanken glücklicher Vollendung eines Geschäfts auszusprechen scheine.

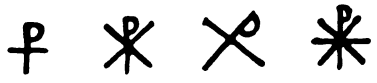
Die Weinrebe erfreute sich naturgemäß in der antiken Kunst großer Beliebtheit; sie ist von da übernommen und in den Katakomben häufig angewendet worden, ohne doch in der Regel mehr als dekorative Bedeutung zu haben. Ganz selten deutet sie mit Sicherheit auf das Abendmahl hin.

Die uns in der unterirdischen Gräberstadt häufig begegnenden Darstellungen von Gastmählern, bei welchen Brot und Fisch verzehrt wird, knüpfen an das wirkliche Leben an, und haben doch auch sinnbildliche Bedeutung, wobei sie dann ein Bild der ewigen Seligkeit vorstellen sollen.

Zwei symbolische Zeichen haben bald alle anderen in den Hintergrund geschoben und allmählich ganz verdrängt: das Monogramm Christi und das Kreuz.

Digitized by Google

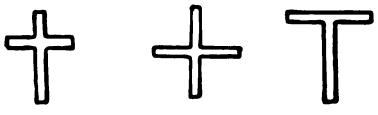
Das Monogramm Christi ist eine unmittelbare Frucht des weltgeschichtlichen Umschwungs, der sich an die Person Kaiser Konstantins knüpft. Er gab bei Beginn seines Feldzugs gegen Maxentius im Jahre 312 seiner Armee ein neues Heereszeichen, eben das Monogramm, vermutlich zuerst in der Gestalt Abb. 6 a, die aber bald durch eine gefälligere Form ersetzt wurde. Wir sehen es dann als Abb. 6 b oder Abb. 6 c oder Abb. 6 d, auch mit dem A und Ω an den beiden Seiten. Es ist eine Abkürzung des Namens Christus.



a b c d

Abb. 6 a—d: Das Monogramm Christi.

Auch das Kreuz ist erst nach Konstantin abgebildet worden, wenngleich es liturgisch z. B. bei der Taufe als Kreuzeszeichen schon lange in Gebrauch gewesen war. Vielleicht hatte man bis dahin Scheu gehabt, das heilige Zeichen durch Darstellungen zu entweihen. Man unterscheidet vornehmlich zwei Formen, das sogenannte lateinische Kreuz mit dem verlängerten Längsbalken, und das sogenannte griechische mit vier gleichen Schenkeln; doch kommt auch das Tförmige sogenannte ägyptische Kreuz vor. (Abb. e—g.)



e f g

Abb. 6 e—g: Lateinisches, griechisches, ägyptisches Kreuz.

Nach der oben erwähnten altchristlichen Meinung, daß das ganze alte Testament die Ankündigung des neuen und das neue die Erklärung des alten sei, sind die biblischen Gestalten des alten Testaments lediglich als Vorbilder neutestamentlicher Personen dargestellt worden. Die Schicksale der Männer des alten Bundes sind der vorausfallende Schatten dessen, was sich in Jesus und den Seinigen erfüllt;

Digitized by Google

aus ihnen kann wiederum die leidende und verfolgte Gemeinde Ermutigung und Troſt ſchöpfen.

Eine der allerälteſten und beliebteſten Darſtellungen iſt die des Noah in der zumeiſt als viereckiger Kaſten abgebildeten Arche, dem die Taube den Ölzweig bringt. So ſind die Chriſten aus Not und Tod erlöſt worden und die Waſſerfluten ſind ihnen in der Taufe zum Strom des Heils geworden.

Der Spötter Celſus hat ſich bereits über die Jonasgeſchichte aufgehalten, die ſehr häufig gemalt wurde. Und zwar waren es vier Einzelbilder, die dabei zur Darſtellung gelangten. Zunächſt, wie der Prophet ins Meer geworfen und von dem — etwa wie ein rieſiges Seepferdchen geſtalteten — Seeungetüm verſchlungen wird; dann, wie das Ungeheuer ihn wieder an das Land ſpeit, ferner, wie er unter der von grünenden Pflanzen beſchatteten Hütte ſitzt, und endlich, wie er unter der verdorrten blätterloſen Staude weilt. Jonas iſt gedacht als Vorbild des auferſtandenen Chriſtus und die Gemeinde erflehte in ihren Kirchengebeten angeſichts dieſer Bilder: Libera nos, sicut liberavisti Jonam de ventre ceti.

Hiob im Elend ſtellt die zu hoffende Erlöſung zur ſeligen Freiheit der Kinder Gottes dar, ebenſo der gleichfalls häufig abgebildete Daniel in der Löwengrube und die drei Männer im Feuerofen. Moſes, in verſchiedenen Ereigniſſen ſeines Lebens dargeſtellt, vor allem gern mit dem Quellwunder, gilt als das Vorbild Jeſu.

Adam und Eva weiſen auf Sünde und Tod, wobei zu beachten iſt, daß die Nacktheit der Geſtalten, wie ſie von der bibliſchen Vorlage gefordert ward, ausnahmslos feſtgehalten wurde, und daß überhaupt nackte Perſonen (Daniel, Jonas u. a. m.) gar nicht ſelten gemalt worden ſind.

Aus dem neuen Teſtament wurde zuerſt und mit dauernder beſonderer Vorliebe die Anbetung der Weiſen dargeſtellt. Die Morgenländer ſind keine Könige, auch iſt ihre Zahl verſchieden. In der Regel ſitzt Maria, das Jeſuskind auf dem Schoße, auf einem Seſſel, während die Magier, in phrygiſcher Kleidung, ihre Gaben auf Tellern darbringen. Zuweilen ſieht man einen Stern über der Szene leuchten. Die Gaben ſind nicht der Bibel entſprechend Gold, Weih-

Digitized by Google

rauch und Myrrhen, sondern andere Gegenstände: ein Kranz, eine Taube, Kinderspielzeug u. a. m., wie denn diese alten Maler sich auch sonst allerlei Abweichungen vom Schriftworte gestatteten, wenn ihnen daran gelegen war, eine andere als die geschriebene Gruppierung der Gestalten vorzunehmen.

Die heilige Familie dürfte schwerlich zum altchristlichen Bilderkreise gehören; die Geburt Jesu ist nur sehr selten dargestellt. Marias Bild wird wiederholt gefunden, doch ist es gelegentlich recht fraglich, ob sie es wirklich ist; so z. B. ob das berühmte Freskobild aus S. Priscilla die Verkündigung darstellen soll. Auch andere sogenannte Madonnen sind wohl nur als Mutter mit ihren Kindern aufzufassen. Doch ist auf einem Bilde derselben Katakombe von S. Priscilla sicher die Jungfrau mit dem Jesusknaben gemalt, und fraglich bleibt dabei nur, ob der dabei stehende Mann Joseph oder den Propheten Jesaias bedeuten soll.

Die Lieblingsgestalt der altchristlichen Kunst war der gute Hirte, zugleich die älteste Darstellung Jesu, wobei natürlich auf Bildnis-Ähnlichkeit kein Gewicht gelegt wurde, sondern lediglich auf die sinnbildliche Bedeutung des Seelenführers bei der Wanderung durch das Todesthal nach den himmlischen Auen. Jesus erscheint da in jugendlicher Gestalt, bartlos, in kurzer gegürteter Tunika, häufig Stab und Milcheimer in der Hand, mitunter auch die Hirtenflöte; das verloren gegangene Lamm trägt er auf der Schulter.

Aus dem Leben Jesu ist der älteste und häufigste Vorgang die Auferweckung des Lazarus, was ja für diese Grüfte so natürlich war; später kamen hinzu die Hochzeit zu Kana, die wunderbare Speisung, die Heilung des Gichtbrüchigen und ähnliche Ereignisse, die Jesus alle als den Helfer in der Not darstellen.

Die Kreuzigung wird in den Katakomben nicht vorgefunden; ihre älteste auf uns gekommene Darstellung ist das Spottkruzifix auf dem Palatin, eine etwa aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts stammende in die Wand einer Kasernenstube geritzte Zeichnung, welche die Anbetung des unter dem Bilde eines Esels oder Pferdes geschilderten Christengottes durch einen Gläubigen zeigt; darunter die Worte: Alexamenos betet seinen Gott an. (Abb. 7). Die Gemeinde selbst

Digitized by Google

hat sich in Rücksicht auf das schmachvolle Wesen der Kreuzesstrafe und bei ihrer allgemeinen Abneigung vor der Abbildung des Schrecklichen lange Zeit hindurch der Veranschaulichung der Kreuzigung enthalten. Erst im fünften Jahrhundert entschloß man sich dazu, bewahrte aber einen antiken Zug darin, daß man noch bis zum Beginn des zweiten Jahrtausends den lebenden und nicht den toten Jesus am Kreuz darstellte.

Abb. 7. Spottkruzifix vom Palatin.

Der Gemeinde ein Bildnis Jesu vorzuführen, hat die christliche Kunst der ersten Jahrhunderte nicht versucht. In der Zeit der Verfolgung herrschte ziemlich allgemein die durch zahlreiche Kirchenväter (Justin, Clemens Alexandrinus, Origines, Tertullian) bestätigte Meinung, die leibliche Erscheinung des Herrn sei nach Jesaia 53, 2 („Er hatte keine Gestalt noch Schöne; keine Gestalt, die uns gefallen hätte") eine sehr unansehnliche oder gar häßliche gewesen. Bei Celsus heißt es: „Da der göttliche Geist (nach der Meinung der Christen) in Jesu gewohnt hat, so hätte er an Gestalt und Gesichtsbildung alle anderen Menschen übertreffen müssen. Sie selbst gestehen aber, daß sein Körper klein, unansehnlich und ungestaltet gewesen sei." Später, im Zeitalter der siegreichen Kirche, kam mehr die gegenteilige Vorstellung auf, die schon von Hieronymus und Chrysostomus vertreten wurde, und man fand keinen Arg darin, auch hierfür sich wieder auf Bibelstellen, vor allem auf Psalm 45, 3 („Du bist der Schönste unter den Menschenkindern") zu berufen. Das alles beweist, daß das christliche Altertum keinerlei feste Erinnerung an das leibliche Aussehen Jesu besaß. Erst tief im Mittelalter treffen wir bei Johannes Damascenus auf Nachrichten über die körperliche Erscheinung des Herrn, die freilich nichts anderes bieten als die Vorstellung, die man in Syrien von einem schönen Manne besaß. Die sogenannten Lukasbilder, das Edessen-

Digitized by Google

umbild Abgars und die mancherlei Veronikagemälde sind späte Machwerke. Auf den Katakombengemälden wird Jesus entweder nur symbolisch (als guter Hirte, Odysseus, Orpheus) oder typisch (in den alttestamentlichen Vorgängen) oder auch unmittelbar (in neutestamentlichen Ereignissen, seine Wunder wirkend) dargestellt: in allen diesen Fällen erscheint er in jugendlicher Schöne, sein Antlitz rund und jung mit natürlichem, frischem Ausdruck, mit kurzgelocktem Haupthaar ohne Bart.

Eine größere Anzahl von Katakombenbildern stellen gottesdienstliche Handlungen verschiedener Art dar.

Vor allem häufig wird das Gebet in einer betenden Gestalt abgebildet. Das Ausstrecken der Arme und Hände nach antiker Art wird in den altchristlichen Quellen als die gewöhnliche, wenn auch nicht die ausschließliche Gebärde beim Beten erwähnt. An den Wänden und auf den Decken der Katakomben sieht man nun ganz besonders zahlreiche stehende Gestalten mit nach oben gerichteten Armen, also betend gemalt. Man nennt sie Oranten. Ihre Deutung ist nicht über allen Zweifel klargestellt. Doch ist wahrscheinlich, daß die Gestalt des oder der Orans die Seele des Abgeschiedenen darstellen soll, nach einer Vorstellung, die die Akten der heiligen Cäcilie so aussprechen: vidit egredientes animas eorum de corporibus quasi virgines. Oder auch, wenn man Bildnis-Ähnlichkeit annehmen will, das Bild des Toten in seiner irdischen Erscheinung, der seine Seele vertrauensvoll Gott anheim giebt. Doch scheint es fast, daß sich aus diesen persönlichen Betergestalten allmählich eine allgemeine weibliche Verpersönlichung des Gebets entwickelt hat. Dagegen ist die beliebte Deutung, als stelle die Orans jeweilig ein Bild der Kirche vor, keineswegs aufrecht zu erhalten, weil sie dem Gedankenkreise der alten Gemeinden schnurstracks widerspricht. Wo, wie das wiederholt geschieht, aus Gründen des Gleichmaßes auf einem und demselben Deckengemälde mehrere ganz gleiche Oranten vorkommen, hat man freilich die Wahl, hier eine allgemeine Verbildlichung des Gebets oder der gläubigen Seele zu sehen. (Abb. 8).

Darstellungen von Taufe und Abendmahl sind in der vorkonstantinischen Zeit äußerst selten. Das alte aus dem zweiten Jahr-

Digitized by Google

hundert stammende schöne Bild von S. Priscilla, das gern für die Konsekration einer gottgeweihten Jungfrau gehalten wird, stellt doch vermutlich eher eine Eheschließung vor dem Priester, also eine Trauung dar.

Abgezogene Begriffe, sittliche Vorstellungen und Erscheinungen des Naturlebens durch eine Persönlichkeit darzustellen, war schon der griechisch-römischen Kunstwelt durchaus geläufig. Von ihr übernahm auch die christliche Katakombenmalerei eine ganze Anzahl Vorlagen und stellte wie sie bärtige auf einer Urne lehnende Männer als Flußgötter, ruhende weibliche Gestalten mit einem Kranz im Haar und einem Füllhorn in der Hand als die Erde und ähnliches dar. Die Jahreszeiten werden als weibliche Personen mit ihren Arbeiten abgebildet, und der bärtige Mann, der über seinem Kopfe ein wallendes Stück Zeug trägt, stellt den Himmel dar. Dazu kommen als neue christliche Gestalten zunächst die Engel, erwachsene Jünglinge und Männer von würdigem Aussehen; erst später erhalten sie Strahlenkranz und Flügel.

Abb. 8.
Wandgemälde in der Priscillakatakombe bei Rom. Orans.

Viele antike Gestalten sind unbedenklich als gewohnter und willkommener Schmuck für die Wandflächen übernommen worden, obwohl sie doch ursprünglich mit dem Götterdienste zusammengehangen hatten, wie die Delphine, Tritonen und Nereiden. Andere fand man mit dem Sinn, den sie abbilden sollten, im christlichen Empfinden unverändert wieder, wie das Meduſenhaupt, das vom Todesschrecken sprach, die Genien, die von Unsterblichkeit reden mochten, und allerlei Gegenstände aus dem bacchischen Bilderkreise, wie Masken, Panther, Steinbock, welche das Aufblühen und Absterben der Natur andeuten konnten. Aber auch Eros und Psyche werden übernommen, nackte Gestalten, sich zärtlich umschlingend, die anmutigste Darstellung in der altchristlichen Kunst und wohl dadurch christlich gerechtfertigt, daß man in ihnen nach dem Märchen des Apulejus den Gedanken von der Prüfung

Digitized by Google

und Läuterung der Seele ausgedrückt sah. Den Sänger Orpheus, in phrygischer Kleidung, die Leier schlagend und umgeben von den seiner Musik lauschenden Tieren, stellen zwei schöne Gemälde in den Domitillakomben und eins in denen des Kalixtus vor. Ihn haben einige Kirchenväter als einen der weisesten, die wahre Lehre vorausverkündenden Lehrer des Altertums gepriesen; so ist er vielleicht als eine Art Vertreter des Monotheismus in den christlichen Bilderkreis aufgenommen worden, wenn man sich nicht mit der einfacheren Auslegung begnügen will, daß er um seiner Wildes bezwingenden Gewalt willen mit Christus, dem Uberwinder des Bösen verglichen werden soll. Das klingt schon deshalb wahrscheinlicher, weil die Tiere zu Seiten des Sängers auf dem Bilde in den Kalixtkatakomben zwei Lämmer sind. Danach bedeutet er doch dort sicherlich Christus selbst. Odysseus, der sich von den Sirenen nicht bezwingen läßt, soll auf die Mühen hinweisen, die einem Christen erwachsen, der sich von der Welt unbefleckt erhalten will. In diesem Sinne ward sein Bild aufgenommen.

Eine Reihe von Abbildungen zeigen die Toten in der Ausübung ihres Berufes oder in einer sonstigen auf ihr irdisches Wirken abzielenden Haltung. Öfters treffen wir die Fossoren bei ihrer Arbeit, sonst auch Schiffer, Lastträger, Schmiede, Bäcker, Zirkuskämpfer, Gemüsehändlerinnen u. s. w. So lebte der Tote als der, welcher er im Leben war, im Bilde an seinem Grabe fort. So auch in jenem schönen dreifachen Bilde, das eine junge Frau darstellt als Braut bei ihrer Trauung, als Mutter mit dem Kinde auf dem Schoß und als Abgeschiedene mit betend erhobenen Händen; alle drei Gestalten tragen dieselben bildnisähnlichen Züge.

5. Kleinkunst.

Im griechisch-römischen Altertume waren alle Gebrauchsgegenstände und Geräte des täglichen Lebens künstlerisch gestaltet und geschmückt. Dabei waren sie in ihren Formen nicht dem Wechsel der Mode unterworfen wie bei uns, sondern verharrten in dem einmal gefundenen Stil, in dem man nur eine Entwicklung vom Strengen zum Anmutigen und vom Einfachen zum Prächtigen wahrnehmen kann. Niemals

Digitized by Google

wieder ist eine so vollkommene Einheit von Zweck und Kunstform erreicht worden, wie es hier das Kunstgewerbe verstand, die Bestimmung eines Gegenstandes durch seine zweckmäßige Gestaltung auf das deutlichste auszudrücken und doch zugleich dieses Praktische mit dem Schönen unlösbar zu verschmelzen. In diese Bewegung eines hochentwickelten Kunstgewerbes trat das Christentum ein, eben als der rein künstlerische Geist dieser Kleinkunst zu verfallen begann, aber doch noch mächtig genug war, der neuen Religion als selbstverständliche Pflicht die künstlerische Pflege aller Geräte zu übermitteln.

Die ältesten Erzeugnisse dieser neuen unter dem Hauche christlichen Geistes entstehenden angewandten Kunst, soweit sie uns überkommen sind, waren Gebilde aus Glas. Die Fertigkeit der Glaserzeugung ist vermutlich aus Ägypten nach Rom eingeführt worden, doch gab es auch in Gallien und Spanien Fabriken, welche fast ebenso wie heute das Glas in flüssigem Zustande in Formen gossen, in Fäden zogen und färbten, in hartem Zustande es schliffen und schnitten. Die Erzeugnisse dieser Kunst sind trotz ihres zerbrechlichen Stoffes deshalb verhältnismäßig zahlreich auf uns gekommen, weil sie, in Gräbern verschlossen oder durch Zufall verschüttet, im Erdreich den zersetzenden Einflüssen des Lichts und der Feuchtigkeit oder den Verheerungen durch lebende Wesen gut widerstanden. So fand man in den Gräbern häufig gläserne Urnen, Salbenfläschchen, Büchsen vor; auch wies der Schmuck der Männer wie der Frauen vielfach Hals- und Armbänder aus Glasperlen und Glasflüssen auf. Von besonderer Bedeutung sind die vorgefundenen Goldgläser, die jedenfalls ursprünglich auch in heidnischen Werkstätten verfertigt wurden, wie alle übrigen Glasgeräte, vermutlich aber später ein ganz eigentümlicher Zweig des christlichen Kunsthandwerks geworden sind.

Die Goldgläser, von denen einige dem dritten, die meisten dem vierten Jahrhundert angehören, wurden zum größten Teile in den römischen Katakomben entdeckt, und sie gehören neben den Wandmalereien zu den kostbarsten Funden. Man zählt dort gegen 400 Bruchstücke. Doch hat man neuerdings auch in den Rheinlanden gleiche Glasreste gefunden, die zeigen, daß auch in der Provinz diese Gefäße nicht unbekannt gewesen sind. Es waren flache Schalen oder Trink-

Digitized by Google

gläser ohne Fuß, deren Boden mit figürlichem Schmuck bedeckt war, nicht für gottesdienstliche Zwecke bestimmt, wie früher vielfach angenommen wurde, als man sie für Hostienteller hielt, sondern Trinkschalen zum täglichen oder festlichen Gebrauch bei Gastmählern, als Geschenke bei besonderen festlichen Gelegenheiten wie Eheschließungen, Zirkusspielen u. a. m. dargeboten; darum auch ihre Inschriften häufig den Trinkersitten des Altertums entnommen sind. Die bildlichen Darstellungen sind zumeist so angebracht, daß der Trinkende sie beim Genuß des Weins am Boden des Gefäßes vor Augen hatte. Das Bild entstand so, daß auf dem unteren Glas mit Klebestoff ein dünnes Goldplättchen befestigt wurde, an dem die nicht zur beabsichtigten Zeichnung gehörigen Teile dadurch entfernt wurden, daß man das zu beiden Seiten der vorgezeichneten Umrisse befindliche Gold, gerade wie das überflüssige Holz beim Holzschnittverfahren, mit einem scharfen Grabstichel wegschnitt. Über die so gewonnene goldene Umrißzeichnung wurde dann eine zweite Glasschicht, das Überfangglas, gegossen, so daß das Goldbild nun zwischen zwei Glasplatten lag. Gelegentlich wurde zur Tönung der Zeichnung Farbe verwendet, manchmal war auch das Überfangglas bunt. Die Größe dieser Böden, welche mit einer Ausnahme allein auf uns gekommen sind, bewegt sich zwischen zwei und zwanzig Centimeter; das durchschnittliche Maß ist zehn Centimeter. Der Kunstwert der Zeichnungen ist selten bedeutend, zumeist ist's handwerksmäßig hergestellte Dutzendware in unbeholfener Linienführung und plumpen Formen. Nur gelegentlich zeigt sich eine gewisse freiere Unbefangenheit und einige künstlerische Fähigkeit, wenn einer der Goldschneider einmal die steifen Vorbilder verlassen und den Gegenstand nach eigener Beobachtung zu schildern versucht hat. In der Regel wurden die Bilder der Katakombenwände oder der Sarkophage nachgebildet; und hier wie dort zeigen sich dabei rein heidnische Stoffe. Es sind teilweise Gestalten des griechisch-römischen Sagenkreises, dabei auch Eros und Psyche und sogar Venus, zum teil sind es Familienszenen oder andere Vorgänge aus dem täglichen Leben, namentlich des Gewerbestandes; zumeist sind es aber doch Bilder religiös-christlichen Inhalts: Biblische Vorgänge, wie die Opferung des Isaak durch Abraham und die Wunder Jesu,

Digitized by Google

weiterhin Einzelgestalten, wie die Darstellungen des guten Hirten, der großen Apostel u. a. m. Die Bilder sind mit wenigen Ausnahmen von Inschriften umschlossen oder durchsetzt, die entweder Auskunft über die dargestellten Personen geben oder kurze Ausrufe sind, wobei denn der lateinisierte griechische Trinkspruch: Pie zeses, trinke, so wirst du leben, die hervorragendste Rolle spielt. (Abb. 9.)

In großer Zahl sind altchristliche Lampen auf uns gekommen. Die Mehrzahl ist aus Terrakotta, das ja im Altertum vielfach mit großem künstlerischen Geschick verwendet wurde, wovon die in den letzten Jahrzehnten aufgefundenen reizenden Tanagrafiguren das anmutigste und bekannteste Beispiel sind. Viele sind aus Bronze, also aus einem Stoffe hergestellt, dessen Verarbeitung im Altertum auf einer kaum wieder erreichten Höhe stand, wovon die erhaltenen griechischen Bronzestandbildere ein beredtes Zeugnis ablegen.

Abb. 9. Goldglas.

Wie bei allen Geräten der antiken Welt ist auch bei den Lampen schon die Grundform ein Meisterstück. Man kann sich thatsächlich keine Gestaltung denken, die einfacher und zweckentsprechender die erforderlichen Teile der Lampe, Griff, Ölbehälter und Dochtmündung zusammensetzen könnte, als das durch die antike Arbeit geschehen ist. Ein einziger Blick auf die ausgegrabenen Lampen Pompejis lehrt dies zur Genüge.

Die Christen übernahmen naturgemäß diese griechisch-römische Lampenform und wendeten sie auch auf die Lichtträger an, die sie zur Beleuchtung ihrer dunkeln Gräberstraßen im Schoße der Erde bedurften. Und da sie sich nicht allein auf die Lampen verlassen mochten, die mit der Hand getragen wurden, so brachten sie an den Gräbern stets vorhandene an, neben ihnen aufgestellt oder an Ketten von der Decke herabhängend. Wie man nun bald in dem Lichte, welches die Lampe trug, ein Sinnbild dessen sah, der sich ja selbst das Licht der Welt genannt hatte, wurde es allmählich zur Sitte, die leuchtende Flamme an den Gräbern der Brüder dauernd brennen zu lassen. (Abb. 10 u. 11.)

Digitized by Google

Die Gräberlampen wurden in den ersten Jahrhunderten in den Werkstätten heidnischer Töpfer und Metallgießer gefertigt, also ganz in der gebräuchlichen Form der Hauslampe. Erst allmählich wurde ihr Schmuck manchmal ein christlicher und an die Stelle heidnischer Gegenstände traten christliche Sinnbilder und Zeichen. Hierher gehört ohne weiteres die Schiffsgestalt, denn schon im Altertum liebte man es, die Lampe als Schiff zu formen, wobei denn der Bug das Mundstück für den Docht und das Steuerruder den Handgriff abgab. Doch hat die christliche Kunst diese Form besonders gern angewendet und weitergebildet, weil sich ihr die Vergleichung mit dem Fahrzeug Christi, der Kirche, bald nahe legte. Auch die Lampe als Fuß oder als Fisch zu formen, war überkommene Sitte. Die erste wirklich christliche Neueinführung war die Krönung des Handgriffs mit dem Monogramm Christi, die denn sehr bald besonders beliebt geworden und geblieben ist.

Abb. 10. Bronzelampen aus den Katakomben.

Abb. 11. Thonlampe aus den Katakomben.

Doch begegnen wir, namentlich auf den thönernen Lampen, auch allerlei biblischen Gestalten, wie dem guten Hirten, dem Lamm, dem Opfer Abrahams, dem Jonas unter der Kürbislaube und anderen gerngesehenen Szenen der heiligen Geschichte. Die Mehrzahl der aufgefundenen Lampen, namentlich von jenen mehr als tausend in Karthago entdeckten, ist aber mit rein weltlichem Bildschmuck verziert. Auch hat sich das wirklich christliche Kunsthandwerk erst so spät der eigenen Lampenerzeugung zugewendet, daß das Aufblühen dieses Gewerbezweiges innerhalb der Gemeinde mit seinem allgemeinen Verfall zusammentraf. Die gefällige Form und die anmutige Mannigfaltigkeit der klassisch-antiken Lampen wich gerade auch mit unter christlicher Kunstübung schwerfälligen Bildungen und plumper Eintönigkeit.

Die Leistungen der spät antiken Goldschmiede- und Steinschneidekunst sind unübertroffen geblieben. Auch bei den Christen war dieser Schmuck im Gebrauch. Wir wissen ja schon aus dem

Digitized by Google

Jakobusbrief (2, 2), daß bereits in der apostolischen Zeit gegen den Ringluxus Verwahrung eingelegt werden mußte, und auch später haben die Klagen über das Goldumhängen nicht geschwiegen. Clemens von Alexandrien meinte, nur der kleine Finger dürfe einen Ring tragen, damit die Hand zur Arbeit nicht ungeschickt werde, denn dazu allein sei sie da. „Als Siegelbild sollen euch dienen die Taube oder der Fisch oder ein dem Himmel zusteuerndes Schiff oder die Lyra, deren sich Polykrates bediente, oder der Anker, welchen Seleukus im Siegelsteine hatte. Und wenn jemand ein Fischer ist, gedenke er des Apostels und der aus dem (Tauf-) Wasser gezogenen Kindlein*). Bilder von Göttern einzugraben ist nicht gestattet, da es verboten ist, diesen anzuhangen; ebensowenig ist Schwert oder Bogen denen erlaubt, welche dem Frieden nachjagen, oder der Becher dem Nüchternen" (Pädagog III, 11).

Die wenigen in den Katakomben vorgefundenen Ringe sind zumeist ganz einfache Reife aus Metall, Knochen oder Elfenbein, nur ein kleiner Teil zeigt kunstvolle Goldreifen mit edlen Steinen. Sie sind häufig mit Inschriften versehen, wie mit Vivas in deo, Spes in deo und anderen freundlichen Wünschen. Unter den Sinnbildern, welche an ihnen angebracht wurden, begegnen uns die gewohnten: Fische, Taube, Schiff, Anker, Monogramm Christi, Palme, am häufigsten der gute Hirte; zumeist sind es aber doch Darstellungen, die auch in der Heidenwelt getragen wurden. Nur daß man solche Gestalten vermieden hat, welche die feinere christliche Empfindung hätten verletzen können.

Die Verarbeitung des Elfenbeins, also der Stoßzähne der Elephanten, ist bei den Kulturvölkern des Altertums sehr frühzeitig eingeführt und allgemein verbreitet gewesen, zumal sich dieser Rohstoff leicht schnitzen, biegen, polieren und vergolden ließ und dabei von großer Dauerhaftigkeit war. In der römischen Kaiserzeit waren es namentlich die Elfenbein-Diptychen, welche kunstvoll ausgeführt wurden und dann auch für die christliche Kunst erhebliche Bedeutung gewannen. Es waren dies zwei durch ein Scharnier zusammengefügte

*) Also des Fisches als Sinnbild.

Digitized by Google

Schreibtafeln, die als Handbücher, Tagebücher und dergl. benützt wurden. Die aus Elfenbein gefertigten Tafeln waren innen mit Wachs überzogen, auf das mittelst eines Rohres (calamus) oder des Griffels (stilus) Schrift und bildliche Darstellung eingegraben wurden; von außen waren sie mit kunstvollen Flachschnitzereien verziert. Christliche Diptychen findet man vom vierten Jahrhundert an. Sie wurden benutzt zur Aufzeichnung der Märtyrer, Kirchengönner und Verstorbenen, deren Namen beim Gottesdienst verlesen wurden. Dabei sind des öfteren die geschnitzten Gestalten römischer Konsuln in christliche Apostel und Heilige umgearbeitet worden.

Einige andere altchristliche Elfenbeinarbeiten, die uns erhalten wurden, sind die Pyxiden, cylindrische Behälter, meist ursprünglich zur Aufnahme von Schmucksachen bestimmt, dann aber zur Aufbewahrung der Abendmahlshostien verwendet. Darunter sind auch solche, die aus christlichen Händen hervorgegangen sind, wie die berühmte Pyxis des Berliner Museums, die den thronenden Jesus darstellt, eine jugendliche bartlose Gestalt, die Rechte segnend erhoben, in der Linken ein Buch haltend; zu beiden Seiten reihen sich in mannigfaltiger Haltung und in verschiedenen Altersstufen abgebildet, je fünf stehende und sitzende Apostel an; dann folgt das Opfer Abrahams. Das Gefäß ist wohl noch aus vorkonstantinischer Zeit und von hohem Kunstwert, eine der besten und ansprechendsten Leistungen der altchristlichen Kunst überhaupt.

Digitized by Google

II. Abschnitt.

Die siegende Kirche.

1. Der Gottesdienst.

Als die große Wendung der Dinge mit dem Siege des Christentums unter Kaiser Konstantin eintrat, erstand alsbald als künstlerische und monumentale Bethätigung des triumphierenden Geistes das christliche Gotteshaus, die Basilika. Um diese aber in ihrem inneren Wesen und in ihrer äußeren Gestaltung verstehen zu können, bedarf es der vorbereitenden Betrachtung, wie sich in den ersten drei Jahrhunderten der Gottesdienst der Gemeinde, für den doch das Haus bestimmt war, aus den urchristlichen Anfängen entwickelt hat.

Schon der erste Brief des römischen Clemens bezeugt, daß am Ende des ersten oder doch am Beginne des zweiten Jahrhunderts feste gottesdienstliche Ordnungen in der Gemeinde bestanden haben, ja daß bereits im Wortlaut genau festgestellte Gebete gesprochen wurden. Er sagt: „Alles müssen wir in der Ordnung vollbringen, was immer der Herr in den vorgeschriebenen Zeiten auszuführen befohlen hat. Er hat aber befohlen, daß die Oblationen und gottesdienstlichen Verrichtungen nicht willkürlich und ungeordnet vollzogen werden, sondern zu den bestimmten Zeiten und Stunden. Er hat mit seinem erhabenen Willen selbst bestimmt, wo und durch welche Personen es ausgeführt werden soll.“ (Kap. 40).

Berühmt und bedeutsam ist die Schilderung des Plinius, der als Statthalter von Bithynien Nachforschungen über den Glauben und das Leben der Christen angestellt hatte und nun (zwischen 111 und 113) dem Trajan berichtete, was er erfahren hatte: „Die Christen“, heißt es da, „geben an, daß sie die Gewohnheit hätten, an einem bestimmten Tage vor Sonnenaufgang sich zu versammeln und Christo als einem Gotte gemeinsame Lieder zu singen; daß sie ferner sich durch

Digitized by Google

ein Gelübde (das Taufgelübde) verpflichten, keine Verbrechen zu begehen, sondern sich vielmehr von Raub, Diebstahl, Ehebruch, Lug und Trug rein zu halten. Wenn dies geschehen sei, so pflegten sie auseinderzugehen, kamen aber nachher wieder zusammen, um gemeinsam eine Mahlzeit zu halten und zwar eine ganz gewöhnliche und unschuldige."

Genauer noch schildert Justin den Gottesdienst in seiner Apologie: „Am Sonntage geschieht eine Versammlung aller, die in den Städten oder auf dem Lande wohnen, und es werden dann die Denkschriften der Apostel oder die Bücher der Propheten vorgelesen, so lange wir Zeit dazu haben. Darnach, wenn der Vorleser geendet hat, giebt der Vorsteher in einer Rede Erinnerung und Mahnung, jenen herrlichen Vorbildern nachzuweisen. Alsdann stehen wir alle miteinander auf und senden unsere Gebete empor. Und nachdem wir unser Gebet gethan haben, bringt man Brot und Wein und Wasser herbei, und der Vorsteher verrichtet Gebete und Danksagungen soviel er vermag. Die Gemeinde antwortet mit ihrem Amen, und es geschieht die Austeilung der geweihten Dinge, welche jeder Anwesende empfängt, während sie den Abwesenden durch die Diakonen hingetragen werden. Die Wohlhabenden aber und die willig dazu sind, geben ein jeglicher nach seinem Gefallen, und die gesammelten Gaben werden vor den Vorsteher niedergelegt, welcher damit den Witwen und Waisen zu Hilfe kommt, auch der durch Krankheit oder sonstwie Heimgesuchten, der Gefangenen, der Fremdlinge, kurz aller derer, die in Bedrängnis sind, sich annimmt." Hier ist also das Abendmahl bereits nicht mehr mit dem abendlichen Liebesmahl verbunden, sondern wird im Anschluß an den sonntäglichen Vormittagsgottesdienst gefeiert. Auch wird ein strenger Unterschied gemacht zwischen Vorlesern und Vorstehern. Nur die letzteren, die Presbyter und Bischöfe haben zu predigen; nicht jedem beliebigen Gemeindegliede mehr ist die Wortverkündigung überlassen. Eine solche Regelung der gottesdienstlichen Formen war notwendig, aber ein verhängnisvolles Wort war es doch, als noch die um erste christliche Jahrhundertwende die Rede vom Laien-Menschen aufkam, von Laos das Volk, nicht im idealen Sinne, sondern als der große Haufe gegenüber den irgendwie Bevorrechteten, für deren Zusammenfassung als Stand der Name des Klerus üblich wurde. So

Digitized by Google

erhob sich allmählich ein priesterlicher Stand über die Gemeinde als ein Mittleramt zwischen ihr und Christus, der erste Schritt zur Eigentümlichkeit der katholischen Kirche. Die der Beschäftigung mit dem Heiligtum unwillkürlich gewährte Ehrfurcht wurde nun noch künstlich befestigt durch strenge Sitte und äußerliche Heiligkeit; die Weihe des Priesters, die Ordination wurde zur höheren Stufe der allgemeinen Konfirmation, wiefern sie nicht mehr von der Gemeinde ausging, sondern durch den Klerus selbst vollzogen wurde. Dieser Klerus aber nahm durch die fortschreitende Entwicklung der gottesdienstlichen Formen rasch an Zahl und Einfluß zu.

Den Bischöfen und Vorstehern standen die Diakonen und andere Kirchendiener zur Seite. Und so groß war bereits im Jahr 250 in Rom der Pomp der Kirche, daß der Bischof Cornelius die Schar seiner Kleriker angeben konnte auf 46 Presbyter, 7 Diakonen, 7 Subdiakonen, 42 Akoluten, 52 Exorcisten, Lektoren und Ostiarien; dazu die Cantores.

Diese niederen Kirchenbeamten haben vorerst noch ihr bürgerliches Gewerbe getrieben und ihren kirchlichen Dienst nur als Nebenamt versehen; aber sie waren doch gefügige Werkzeuge in der Hand der aufstrebenden Priesterschaft und fühlten sich allzuleicht in geistlichem Hochmute über dem Laienvolke erhaben.

Gab es Priester, so mußte es auch Opfer geben; denn dem Priesteramt entspricht notwendig der Begriff des Opfers. Schon bei Tertullian tritt der mittlerische Charakter des priesterlichen Gebets auf, das für diejenigen geschieht, für die das Opfer vollzogen wird, vor allem für die Verstorbenen. Je mehr nun die Abendmahlsfeier sich von der ursprünglichen Tischgemeinschaft löste, wandelte sich auch der Begriff des Opfers, der sich ursprünglich mit dem Liebesmahl als Dankopfer verbunden hatte. Die Almosenopfer und die Oblationen d. h. die Gaben des Herrnmahls begannen auseinander zu fallen, obwohl noch beide im Gottesdienste erfolgten. Nur die Oblationen erhielten die eucharistische Weihe. Der „Vorsteher" war derjenige, der die Opferhandlung durch die eucharistische Gebeten vollzog.

Was bei Tertullian mehr als ein geistreicher Einfall gelten konnte, die Anwendung des vollen Priestertitels für den Bischof und Pres-

Digitized by Google

byter, ist bei seinem Schüler Cyprian zur wohlüberlegten und folgerecht durchdachten Meinung geworden: der Priester bleibt einerseits wohl als Vertreter der Gemeinde bestehen, bringt aber andererseits nicht mehr Brot und Wein, sondern Leib und Blut Christi Gott als Opfer dar und vermittelt als Vertreter Gottes die göttliche Gnade durch Wiederholung des Opfers Christi Bei dieser Ausbildung des Priester- und Opferbegriffs tritt naturgemäß von nun an das eigentliche Brudermahl der Gemeinde, die Kommunion, mehr und mehr zurück hinter der priesterlichen Handlung an Brot und Wein, die nicht mehr von der Gemeinschaft der Gläubigen, sondern vom Priester vollzogen wird. Man vergißt, daß die Verheißung Jesu nicht der Speise und dem Trank, sondern den Empfängern gegeben war.

Hat bei dieser Entwicklung, die zu Priestertum und Opferdienst herüber leitete, die alttestamentliche Anschauung der jüdischen Vorfahren hervorragenden Anteil gehabt, so wurde andererseits der heidnische Einfluß bei dem Eindringen des Mysterienwesens und der Einführung der Geheimlehre bedeutend.

Wir finden nämlich sehr bald bei den Gemeinden die strenge Geheimhaltung der gottesdienstlichen Vorgänge bei der Taufe und beim Abendmahl. Das ist eine Wiederholung der Gebräuche, die bei den Mysterien der Griechen und Römer eingehalten wurden, bei denen auch jede Öffentlichkeit ausgeschlossen war. Durch diese Mysterien im geweihten Kreise der Mitgläubigen trat man auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit, als man sie durch die gemeine Volksreligion und ihre Gottesdienste erhalten konnte. Je mehr nun das Christentum in steigendem Maße, besonders durch den Einfluß der griechischen Philosophie, die Erkenntnis der geoffenbarten Glaubenswahrheiten betonte und sich selbst als Gnosis und Mysterium auffaßte, desto mehr näherte es sich in seinen Versammlungen eben den antiken Mysterien wieder, die es ursprünglich hart bekämpft hatte. Schließlich ward der Glaube das Mysterium, das vor Entweihung bewahrt werden mußte. Es war das keine bewußte Herübernahme aus dem Heidentum. Aber der Umstand, daß die betreffenden heiligen Handlungen als Mysterium empfunden wurden, führte ganz von selbst dazu, daß man unbewußt zu den durch Jahrhunderte langen Gebrauch geprägten und einen festen

Digitized by Google

Bestandteil des griechischen Sprachschatzes bildenden Ausdrücken griff, die diese Auffassung deutlich wiedergeben. Vor allem war das wiederum beim Abendmahl bemerkbar, das in vieler Beziehung einen vollkommenen Mysteriencharakter annahm. Seine symbolische Formen und liturgische Formeln erhielten steigende Wichtigkeit und die gesamte gottesdienstliche Feier wurde zu einem allegorisch-mystischen Drama ausgestaltet. So war schließlich des Papstes Gregor I Entscheidung nichts, was nicht bereits in kirchlicher Anschauung und Sitte vorbereitet war: das Abendmahl habe zu gelten als unblutiges, alltäglich der Gottheit darzubringendes Opfer des Gottmenschen. Indem der Priester auf Erden es darbringt, sind oberhalb die himmlischen Heerscharen mitfeiernd und Christus liegt anbetend vor seinem Vater.

Das waren doch wesentlich andere Versammlungen geworden, als die Zusammenkünfte, wie sie einst Paulus in dem ersten Korintherbriefe schildert und wie sie dann Plinius in Bithynien erspäht hatte. Noch immer war zwar die Predigt des Evangeliums der Mittelpunkt des Gemeindegottesdienstes und fehlte fast nie. Aber wie hatte sich das schlichte Brudermahl der Urgemeinde in eine prunkvolle Feier gewandelt, wenn nun die Diakonen das Brot und den Wein in kostbaren Gefäßen auf dem Altare niederlegten, während die Subdiakonen in heiliger Emsigkeit mit Wedeln die Insekten von den Gottesgaben abwehrten; wenn dann der Bischof, in seinem glänzenden priesterlichen Kleide vor den Tisch des Herrn tretend, umgeben von dem zahlreichen Klerus, das Weihgebet sprach und in göttlicher Stellvertretung die Opferhandlung vollzog, um zuerst selbst das Mahl zu genießen, es dann den Presbytern zu spenden und mit diesen zusammen hierauf den Diakonen, den Subdiakonen, Lektoren, Kantoren, Mönchen, Diakonissen, Jungfrauen, Witwen, Kindern und dem übrigen Volke, dieser vielgestaltigen Menge, die wohlgeordnet nach Rang und Würde an den Altar trat, mit der rechten Hand das Sakrament ergriff und zum Munde führte.

Dieser dramatische Verlauf der gottesdienstlichen Feier und diese ganze Einteilung der Gemeinde in Klerus und Laienvolk, beide wieder auf das Mannigfachste nach Wert und Würde abgestuft, mußte naturgemäß auch auf die Gestaltung des gottesdienstlichen Raumes einen

Digitized by Google

bestimmenden Einfluß haben. Der Klerus als der eigentliche Träger der Handlung beanspruchte selbstverständlich einen auszeichnenden Platz; und dieser Anspruch wuchs und erweiterte sich mit dem Anwachsen der Zahl und der Gruppen der Kleriker, deren Unterscheidung voneinander doch schon äußerlich in der Anordnung der Plätze zur Geltung kommen sollte. In der Gemeinde selbst war die Scheidung der Geschlechter Sitte geworden, ob als überkommene Väterſitte oder weil sie sich empfahl um der üblen Nachrede willen, mit der man von Anfang an die Christenversammlungen verfolgt hatte, bleibe dahingestellt. Jedenfalls forderten die Männer ihre Plätze gesondert von den der Frauen. Diese Hauptgruppen gliederten sich wiederum in kleinere Abteilungen. Wohlthäter der Kirche, Standespersonen, hohe Beamte erwarteten einen Ehrenplatz. Vor allem durften die Katechumenen, die im Stande der Vorbereitung ihrer Taufe erst entgegensahen, sich nicht unter die mündige Gemeinde mischen, sondern mußten, solange sie dem Gottesdienste überhaupt beiwohnen durften, also bis zu Beginn des Abendmahls, am Eingang des Gemeindehauses Platz nehmen. Endlich mußte auch die allmählich gewordene besondere Abgrenzung der Büßenden irgendwie räumlich zum Ausdrucke kommen, denn sie waren ja in ihrer Strafzeit nicht mehr wirkliche Mitglieder der Gemeinde, mußten sich also auch außerhalb des eigentlichen Gemeinschaftsraumes aufhalten.

Für eine solche mannigfach abgestufte Bruderschaft konnte das ursprüngliche Zimmer nicht mehr ausreichen, wenigstens nicht in größeren Gemeinden; man mußte sich nach Räumen umsehen, die Gelegenheit boten, schon äußerlich die Gliederung der Feiernden zum Ausdruck zu bringen. Im dritten Jahrhundert finden wir die ersten klaren Zeugnisse für das Bestehen eigener gottesdienstlicher Gebäude der Christen, die schon am Ende dieses Jahrhunderts in Rom sehr zahlreich waren. Kaiser Alexander Severus (222—235) hat dort, wie erzählt wird, den Christen einen öffentlichen Raum zugesprochen, auf den die Zunft der Garköche Anspruch erhoben hatte; er meinte, es sei doch besser, die Gottheit werde dort angebetet, als daß es eine Stätte für Schlemmerei würde. Kaiser Gallienus (259—260) richtete an die Bischöfe einen Erlaß, laut welchem die zwangsweise Einziehung der

Digitized by Google

für religiöse Zwecke bestimmten Orte der Christen nicht mehr erfolgen solle. Vom Kaiser Aurelian wurde im Jahre 272 das Besitzrecht der christlichen Gemeinde in Antiochien auf ihr „Haus der Kirche" anerkannt. Gregor von Nyssa berichtet von dem etwa im Jahre 270 gestorbenen Gregorius Thaumaturgos, er habe überall christliche Tempel errichtet. Und Eusebius erzählt ausdrücklich, daß in den Jahrzehnten zwischen Valerian und Diokletian (260—290), die den Christen Ruhe vor den Verfolgungen brachten, mit dem Anwachsen der Christengemeinden die alten Gebäude nicht mehr genügten, und daß in verschiedenen Städten geräumige Kirchen von Grund auf gebaut worden seien. Vor der Diokletianischen Verfolgung hatten die Christen allein in Rom vierzig Versammlungsorte. Und Kaiser Konstantin der Große, der seine christliche Gesinnung auch baulich bethätigen wollte, hat nicht nur neue Kirchen erbaut, sondern auch bereits vorhandene erneuert.

Von allen diesen erwähnten Kirchen ist uns kein Überrest, keine Zeichnung, keine Beschreibung überkommen; wir haben daher nicht die leiseste Ahnung, wie sie ausgesehen haben mögen. Nur das können wir mit Sicherheit schließen, daß es keine Monumentalbauten waren, und auch künstlerisch hervorragend dürften sie schwerlich gestaltet gewesen sein. Denn auch in den Ruhezeiten zwischen den einzelnen Verfolgungen blieb unverändert das Gebot des Kaisers Trajan zu Recht bestehen, der das Christentum zu einer unerlaubten Religion gestempelt hatte. Eine Religio illicita durfte aber nach der römischen Gesetzgebung auf keinen Fall irgendwie stattlich in die Augen fallende Gotteshäuser errichten. Daher es wohl möglich ist, daß alle diese Kirchen von deren Vorhandensein in der vorkonstantinischen Zeit wir hören, lediglich Privathäuser, im besten Falle für den gottesdienstlichen Gebrauch umgebaute und eingerichtete Privathäuser gewesen sind. Waren es aber wirkliche eigens für den kirchlichen Gottesdienst erbaute Kirchen, so haben wir sie uns von unansehlicher Gestaltung in versteckter Lage, fern von der Straße inmitten von Häusern und Höfen, wenn auch auf christlichem Grund und Boden zu denken, keinesfalls aber als künstlerisch ausgestattete Prachtbauten. Sonst hätte die als besonders glänzend geschilderte Kirche von Nikomedien nicht, wie

Digitized by Google

uns doch berichtet wird, in wenigen Stunden mittelst Brechstangen dem Erdboden gleich gemacht werden können.

2. Die Basilika.

Die Entstehung der Basilika. Es wurde schon angedeutet: Kaum daß das erlösende Machtwort Kaiser Konstantins erklungen war, das der Christenheit nach langer bitterer Knechtschaftszeit die Daseinsfreiheit verbürgte, da war bereits die neue Tempelform für den christlichen Gottesdienst fertig, scheinbar unvermittelt und wie mit einem Schlage aus dem Boden gewachsen als abgeschlossene, in sich vollendete Bauform, die Basilika. So entsprang einst nach dem entbindenden Axthieb dem Haupte des Göttervaters in strahlender Schöne und im vollen Waffenschmucke Pallas Athene. Freilich, unser geschichtlich gestimmtes Geschlecht ist mißtrauisch geworden gegen diese plötzlich in die Welt tretenden Neuheiten, es glaubt nicht recht mehr an solche Zeus-Entbindungen, sondern späht und stöbert so lange, bis es das bestaunte Neue als ein natürliches Erzeugnis seiner Umwelt zu erklären vermag und glücklich alle die feinen und feinsten Verbindungsfäden entwirrt und bloßgelegt hat, die das scheinbar frei Erstandene mit seiner Vergangenheit eng verknüpften. Wir aber, der Schreiber und die Leser dieses Buches, sind viel zu sehr Kinder unserer Tage, als daß wir uns diesen geschichtlichen Erklärungsversuchen entziehen könnten. Auch uns liegt daran, die geheimen Verbindungslinien aufzudecken, die sich zwischen der Antike und der Basilika hin und her spinnen, denn wir sagen uns, daß ohne jede Anknüpfung an Vorhandenes ein solcher Neubau umso weniger entstehen konnte, je dichter der Mutterboden seines Wachstums bereits mit Meisterwerken einer blühenden Baukunst bedeckt war. Schon haben wir die gottesdienstlichen Bedürfnisse kennen zu lernen versucht, für die das neue Haus passen mußte. Nun sollen uns die Fragen seiner Kunstform beschäftigen, damit wir Antwort erhalten auf das Rätsel: wie haben wir uns die Entstehung der Basilika zu denken? Es sind eine ganze Menge Führer, die sich erbieten, uns den Weg rückwärts durch die Jahrhunderte zu geleiten; und wie sie untereinander uneins sind, lockt

Digitized by Google

uns jeder um so eindringlicher, den verschlungenen Dunkelpfad zu gehen, den gerade er am hellsten zu erleuchten wisse. Prüfen wir, wie es sich auf diesen Straßen wandelt!

Die einen haben einen Verbindungssteg errichtet, der die Anfänge der Basilika mit der Bauform der Begräbnisstätten zusammenknüpft.

Nicht mit den Katakomben als solchen, denn die Meinung ist vollständig aufgegeben, daß die Urzeit da drunten in der dunklen Totenstadt eine Anzahl Krypten und Kapellen eigens zum Zwecke des Gemeindegottesdienstes geschaffen hätte. Haben doch auch in den größten dieser unterirdischen Räume kaum mehr als 30—50 Personen Platz. Die kleine Schar, die sich bis dahin an den Schlummerstätten der Ihrigen zur Gedächtnisfeier versammelt hatte, wuchs erst zur größeren Menge, als mit dem Siege des Christentums und der beginnenden Herrschaft der Kirche die Verehrung der Märtyrer immer lebhafter wurde. Da erst hat man durch Verbindung mehrerer Gräberkammern zu einem Raume größere Versammlungssäle zu schaffen versucht. Das sind jene Katakombenkapellen, in denen man einst die Anfänge der Basilika des vierten Jahrhunderts erblicken zu dürfen glaubte. Aber es waren doch nur schlichte Nutzbauten, wie sie durch die Verhältnisse gegeben wurden, ohne ihrgend welchen Anspruch auf zielsichere Zweckmäßigkeit oder gar bauliche Schönheit der Anlage. Höchstens das haben diese Räume mit der Basilika gemein, daß sie für den Altar einen nischenförmigen Anbau, eine Exedra, angeordnet hatten.

Doch beschränkten sich die Begräbnisanlagen nicht mehr auf unterirdische Gänge und Räume. Auch über der Erde — sub dio — wurden Bauten aufgeführt. Damit knüpfte man an die alte Sitte an, Mausoleen für die Toten zu errichten; denn auch die antike Welt kannte als die einfachste Form ihrer Heldenverehrung das Heroon, eine Kapelle über dem Grabe des Heros. Nun wurden über den Gräberstätten der Christen, vor allem dort, wo drunten ein Glaubenszeuge von seinem Kampfe ruhte, ein kleines Bethaus errichtet, erst Martyrion, Confessio oder Cella, später auch Basilica oder Basilicilla genannt, in welchem das Gebet für die Toten abgehalten und das Opfer für sie dargebracht wurde. Das waren die Orte, an denen die Christen ruhig unter dem

Digitized by Google

Schutze des Gesetze zusammenkommen konnten, um ihre Totenfeiern zu begehen. Man wird mit der Annahme nicht fehl gehen, daß diese einst ziemlich zahlreichen Grabkapellen im allgemeinen die Form hatten, welche uns an den wenigen noch erhaltenen Bauten gezeigt wird. Diese Basiliken des heiligen Sixtus und der heiligen Caecilia, sowie die des heiligen Soteris auf dem Gelände der Callixtkatakomben stellen quadratische Räume dar, welche nach drei Seiten hin in halbkreisförmige Nischen, Apsiden genannt, ausladen, an der vierten Seite aber offen sind, wie das auch bei antiken Grabkapellen der Fall war. Ganz ähnlich gestaltet ist die erst kürzlich auf dem Wege nach dem Sabinergebirge aufgefundene Cella, die neben der aus dem Zeitalter Konstantins stammenden Basilika der heiligen Symphorosa und zwar so dicht errichtet wurde, daß sie mit ihrer Hauptapsis an die Altarnische der Basilika stößt. Ein in die, die Verbindung zwischen beiden Gebäuden herstellende, Öffnung angebrachte gitterartige Marmorplatte gestattet den Blick auf den Grabaltar von der Basilika aus. In dem freien Raume vor der vierten offenen oder ganz fehlenden Cellawand stand die Gemeinde, während innerhalb des von den drei übrigen Seiten eingeschlossenen und mit einem Gewölbe gedeckten Raumes die gottesdienstliche Handlung durch den Klerus vollzogen wurde. Nun ist die Annahme diese: Solcher Aufenthalt der Gemeinde unter freiem Himmel konnte nur als Notbehelf gelten, solange eben Gemeindeversammlungen lediglich zu Totenfeiern gestattet waren. Als dann mit dem konstantinischen Zeitalter diese Beschränkung aufhörte, suchte man gedeckte Räume für die Gottesdienste. Man errichtete also die Basiliken und knüpfte mit ihrer Bauform an diese Grabkapellen an, die einfach durch sie in größerem Maßstabe wiederholt wurden, insofern als nun die Cella den Altarraum bildete, an den sich dann das Kirchenschiff an der Stelle anschloß, wo vorher der mit Zäunen eingehegte Gemeinderaum unter freiem Himmel war. Auf diese Weise sei — so sagt man — ein Bethaus der Gemeinde gegeben gewesen, daß dann durch Bedürfnis und Kunst weiter ausgestaltet werden konnte, indem die Baumeister, die ihnen geläufigen Formen der antiken Kunst auf dasselbe anwendeten. (Abb. 12).

Ich glaube doch, man wird dieser Annahme von der Entstehung

Digitized by Google

der Basilika nur insofern zustimmen können, als sie auf die Gleichheit der Grabcella mit der Apsis der späteren Kirchenbauten hinweist. Das wäre ja recht wohl möglich, daß die christlichen Bauleute bei der Gestaltung ihres Altarraumes diese alten kleinen Anbetungsstätten im Auge hatten und aus ihnen die Anregung schöpften, für den Tisch des Herrn, der nun im weiten freien Raume aufgestellt werden durfte, eine ähnliche bauliche Umgebung zu schaffen wie bisher, da er über den Gräbern errichtet die Zufluchtsstätte der verfolgten Gemeinde gewesen war. Aber so ansprechend dieser Gedanke ist, der vor allem von dem jüngst allzufrüh verstorbenen Hauptführer der Archäologen, dem trefflichen Professor Franz Xaver Krauß in Freiburg lebhaft vertreten wurde, er läßt doch eben eine große Hauptfrage ungelöst: wie kam es denn, daß nun das Gemeindehaus der Basilika gerade in der gewählten Form errichtet wurde? Und das Gemeindehaus war doch gerade das, was neu erfunden und in Verbindung mit dem Altarraum gesetzt werden mußte. Cellen mit halbkreisförmigem Nischenabschluß für die Altäre hatte man auch schon vorher; und Säle für Gemeindezusammenkünfte waren ebenso vorhanden. Aber beides nun organisch zu verknüpfen, genau dem gottesdienstlichen Bedürfnisse anzupassen und das Ganze dann monumental zu gestalten, das war die eigentliche Aufgabe der neuen Baumeister. Und hierfür haben sie doch im besten Falle nur ein kümmerliches Vorbild in diesen Grabkapellen gefunden, das sie für jede weitere Ausbildung mit den Anknüpfungspunkten völlig im Stiche lassen mußte. Immerhin ist es nicht unnatürlich und durchaus denkbar, daß ihnen bei der Gestaltung des Altarraums die alte Memoria vorgeschwebt haben mag.

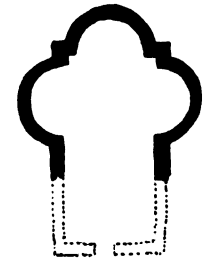


Abb. 12.
Cella coemiterialis.
Grundriß.

Nun kommen andere und vertreten die älteste und am meisten verbreitete Meinung: die christlichen Basiliken seien nichts anderes als eine Nachahmung der antiken Basilika.

Der Name Basilika scheint auf römischem Boden entstanden zu sein und muß wohl von dem bei Plautus vorkommenden, aus dem

Digitized by Google

Griechischen übernommenen Eigenschaftswort basilicus = prächtig abgeleitet werden. Bezeichnet wurden damit zunächst die unter diesem Namen bekannten Markt- und Handelshallen, später auch alle anderen bedeckten Hallen in Bädern, Theatern, Tempeln, Reitschulen, Exerzierhäusern, so daß das Wort etwa den Sinn unseres Saal erhielt und seine ursprüngliche Bedeutung als Königshalle vollständig verlor. Basilika genannte Saalbauten von großem Umfange und monumentaler Gestaltung, die zunächst nichts anderes vorstellen sollten, als ein überdecktes und erweitertes Forum, finden sich schon in hellenistischer Zeit bei den Griechen und haben dann als eine sehr erwünschte Einrichtung, die den gesammten öffentlichen Geschäfts- und Bummelverkehr des Südens bei jeder Witterung ermöglichte und ebenso vor Sonnengluten wie vor Regenschauern Schutz bot, rasch ihre Verbreitung durch das weite römische Reich gefunden. Sie dienten zunächst für den Handel, also als Börse, auch als Kaufhallen; ferner für Gerichts- und andere öffentliche Verhandlungen. In den oberen Räumen wurden Büchersammlungen angelegt, Statuen aufgestellt und Bilder aufgehängt, sie waren also Stätten der Unterhaltung, und Leute, die hier umherschlendernd und plaudernd ein angenehmes Leben führten, erhielten den Scherznamen Basilikarii. Eine Basilika gehörte bald zu den notwendigsten öffentlichen Gebäuden auch der kleinen Städte, und in Rom wetteiferten reiche Leute in ihrer Erbauung. So ließ Porcius Cato als Censor die Basilika Porcia in der Nähe des Forums errichten.

Die ältesten Basiliken, die wir kennen, waren zweischiffige Hallen, ein- oder mehrstöckig, selten bloß durch Thüren sich öffnend, der Regel nach an der einen offenen Langseite durch eine Säulenstellung leicht zugänglich. Im Hintergrunde der inneren Halle wurden oft Läden angebracht, wie sie der Marktverkehr erforderte. Doch änderte sich nochmals diese Form in einigen Baugliedern. In Pompeji trat man durch eine niedere Vorhalle in den stattlichen Saal, dessen ganzer Mittelraum rings von hohen Säulen umgeben und von einem emporenartigen Umgang umzogen war. Das Licht fiel durch Fenster hinein, die am oberen Teil der Wände — wir würden sagen: auf den Emporen — angebracht waren. Im Hintergrunde des Saales diente ein umgitterter Hochsitz den rechtsprechenden Gerichtspersonen, zwei an-

Digitized by Google

schließende Nebenräume dem Schreibdienst und der Verkehrspolizei. (Abb. 13.) In Rom machte diese hergebrachte Form einer dreischiffigen Anlage Platz, deren Mittelschiff über die Seitenschiffe erhöht war und auf Säulen ruhte, also eine Gestaltung, die zweifellos befruchtend auf die Baumeister der christlichen Basilika eingewirkt hat. Deshalb wird man doch nicht ohne weiteres eine Gleichheit der beiden Basiliken behaupten können, wie das allerdings nahe liegt und früher fast ausnahmslos geschah. Es giebt thatsächlich eine ganze Reihe von Verschiedenheiten zwischen beiden Gebäudearten, wie es denn auch, so viel wir wissen, nie vorgekommen ist, daß eine altrömische in eine christliche Basilika umgewandelt wurde. Der antiken Marktbasilika eigentümlich war nur ein von Säulengängen umgebener länglicher Mittelraum; alle übrigen Bestandteile, durch welche sie der christlichen Basilika ähnlich wurde, waren mehr zufällig und wechselnd, nicht wesentlich und regelmäßig. Immerhin sollte man doch auch in der heute beliebten fast allzu absichtsvollen Leugnung des Zusammenhangs der beiden Saalbauten nicht zu weit gehen, sondern ruhig zugestehen, daß, wenn die Erhöhung der mittleren Halle über die niedrigeren Seitenräume mit der dadurch bewirkten Lichtzuführung von oben thatsächlich das besonders Kennzeichnende des antiken Baus ist, eben damit unwiderleglich feststeht, daß die christlichen Baumeister dieses wichtige bauliche Kunstmittel der Gestaltung einfach von ihren römischen Berufsgenossen übernommen haben.

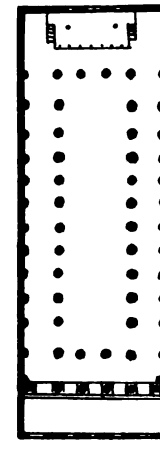


Abb. 13.
Basilika in Pompeji.
Grundriß.

Es sind vorzugsweise Künstler, die immer gern wieder die bauliche Abhängigkeit der christlichen Basilika von der antiken behaupten und betonen; die Kunstgelehrten dagegen bevorzugen heute eine andere Annahme über die Entstehung des konstantinischen Kirchengebäudes und glauben dabei den geschichtlichen Weg am reinsten und natürlichsten einzuschlagen, wenn sie behaupten, daß die christliche Basilika sich aus dem Raume des antiken Bürgerhauses entwickelt habe, in dem

Digitized by Google

die Gemeinden in der Zeit ihrer Anfänge und ihrer Verfolgung die Gottesdienste zu feiern pflegten. (Abb. 14.)

Auch hier wieder stehen sich verschiedene Meinungen gegenüber, welcher Raum das wohl gewesen sei. Die einen behaupten, es sei die antike Hausbasilika gewesen. Es gab in der That in den Palästen der römischen Großen so benannte Säle von bedeutender Ausdehnung. Vitruv hat uns eine Beschreibung hinterlassen. Danach unterschied man korinthische und ägyptische Säle. Jene hatten einfache, d. h. nicht je zwei übereinander gestellte Säulen, darüber gerades Gebälk und Gesims aus Holz oder Stuck und eine nach der Zirkellinie gewölbte Decke. Bei den ägyptischen Sälen dagegen legte man über die Säulen den Hauptbalken und von diesem zu den Wänden wagrechte Deckbalken, über das Deckungsgetäfel aber ein zu einem Umgang um den Mittelraum unter freiem Himmel dienendes Pflaster. Dann wurden auf dem Hauptbalken über jede untere Säule eine zweite kleinere errichtet und zwischen ihnen Lichtöffnungen angebracht, von denen die Beleuchtung in das Innere des Saales fiel; diese kleineren oberen Säulen hatten dann die gewölbte Saaldecke zu tragen. Danach bestand die Eigenart des ägyptischen Saales wie bei der Marktbasilika in dem überhöhten, durch Seitenfenster beleuchteten Mittelraum.

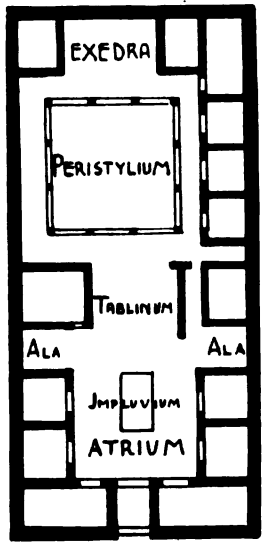


Abb. 14.
Römisches Haus in Pompeji. Grundriß.

Daß solche Privatbasiliken thatsächlich als Versammlungsort für die christlichen Gemeinden gedient haben, kann aus mehreren Andeutungen antiker Schriftsteller geschlossen werden. Trotzdem bleibt die ganze Frage unklar, weil schließlich weder der Name dieser Hallen noch die unter dem Namen Privatbasilika gedachte Sache, d. h. eine gesonderte und ausdrücklich bestimmte Baugattung mit wirklicher Sicherheit aus den schriftlichen Quellen nachzuweisen ist und zudem die gebräuchlichsten Saalformen des Palastbaues sich zu weit von der

Digitized by Google

christlich-basilikalen Grundform entfernen, als daß sie ohne weiteres als Vorstufe der ersten Kirche bezeichnet werden könnten. Schon daß diese Säle mit Tonnengewölben abschlossen, während die kirchliche Basilika den offenen Dachstuhl oder die gerade Decke zeigt, spricht hiergegen.

Fand so die Hausbasilika als Vorläuferin des Kirchenbaus immer weniger Freunde, so lag es nahe, im römischen Wohnhause der ersten Kaiserzeit nach einem anderen Raum zu suchen, der für die Gemeindeversammlung geeignet und von dem eher anzunehmen war, daß aus seiner Erweiterung die christliche Basilika entstehen konnte. Die einen haben ihn in dem Atrium, die anderen im Peristylium zu finden gemeint.

Das Atrium des vornehmen römischen Privathauses, das sich doch auch erst aus dem altitalischen Bauernhaus entwickelt hat, wovon noch manche Baugliederung Zeugnis ablegt, war von jeher der herkömmliche Ort, an dem die Familie mit der Außenwelt verkehrte und ihre feierlichen Ereignisse vollzog. In ihm kann man mit einigem gutem Willen alle jene Züge vorgebildet finden, die später das Wesen der konstantinischen Basiliken ausmachten: das Tablinum, der Sitz des Hausherrn wurde zum Sitz des Bischofs, zur Tribuna oder Apsis, der Marmortisch vor dem Tablinum, der Nachkomme des alten Hausherdes, ward zum christlichen Altar; der durch die Alae gebildete Querraum am Ende des Atriums wandelte sich zum Querhause der Basilika, das für die Diakonen, die Witwen, die geweihten Jungfrauen u. s. w. bestimmt war; der große Raum des Atriums selbst endlich barg in seiner Säulenstellung die spätere Gliederung des eigentlichen dreischiffigen Gemeinderaumes in sich. Das ist Dehios Vermutung, heute vielfach als die richtige geteilt, wiewohl eigentlich gar keine bestimmte Nachricht darüber vorliegt, daß die Gemeinde thatsächlich im Atrium, dem zugänglichsten Teile des Hauses zusammenkam, da doch ihre Feier ungläubigen Blicken ängstlich entzogen bleiben sollte.

Darum hat Viktor Schultze eine Abart dieses Erklärungsversuches geboten und behauptet: das Atrium sei nur die spätere Vorhalle der Basilika gewesen; in ihm sei die Taufe vollzogen worden, so daß das ständige Wasserbecken in seiner Mitte, das Impluvium, als Taufbrunnen benutzt worden sei; erst im zweiten Hofe, dem Peri-

Digitized by Google

stylium, sei der eigentliche Gemeinderaum zu erblicken, schon deshalb, weil er durch Überdachung vor den Unbilden der Witterung geschützt war und eine Art überhöhter Lichtzuführung erhielt, ähnlich der bei der Marktbasilika. Schon das größere Verborgensein vor feindlichen Blicken, die weitere Ferne vom Straßengewühl spreche dafür, daß hier in der heimlichen Stille des ausgedehnten Raumes im römischen Hause der Ort zu suchen sei, in dem die Gemeinde sich versammelte und der zum Vorbild des Kirchengebäudes wurde.

Wer von all diesen Führern zum Ursprung der christlichen Kirche geleitet uns nun den richtigen Pfad? Im gewissen Sinne kann man wohl sagen: Jeder, sofern er auf irgend eine vorbildliche Gestaltung in der antiken Welt hinweist; und ebensowohl: Keiner, wenn er meint, die völlig zureichende und einzig mögliche Erklärung gegeben zu haben.

Zweifellos hat sich der Gottesdienst ursprünglich den vorhandenen Baulichkeiten anbequemen müssen; man konnte für ihn keine Gliederung des Raumes beanspruchen, die in den gegebenen Gebäuden nicht durchzuführen gewesen wäre. Die Einteilung der gottesdienstlichen Gemeinde in die drei Gruppen des Klerus, des Laienvolks und der Katechumenen und Büßer hat sicherlich schon im antiken Hause ihren räumlichen Ausdruck gefunden, indem man die gegebenen Höfe und Hallen zu solcher Anordnung ausnutzte und einrichtete. Auch der Abendmahlstisch ist sicherlich irgendwie durch Standort und Umgebung ebenso ausgezeichnet worden wie der Platz der Prediger und Vorleser. Als man dann daran gehen konnte, eigene Gebäude nach freiem Ermessen zu errichten, hat man sich sinngemäß bei der allgemeinen Baugestaltung an die gewohnte, durch die bisher verwendeten Räume bedingt gewesene Gruppierung gehalten. Beim weiteren Auf- und Ausbau wird man in den Grabkapellen ein hübsches Vorbild für den Altarplatz und den Priesterraum gesehen haben und ebenso mußten die alten Markt- und Hausbasiliken bei der Gestaltung und Ausschmückung des Gemeindesaales von einschneidender vorbildlicher Bedeutung werden.

Aber hat man damit eigentlich die Entstehung der Basilika wirklich erklärt? Archäologisch vielleicht, künstlerisch und liturgisch nicht. Zunächst brauchte sich doch nun der Gottesdienst nicht mehr dem vorhandenen Raume anzuzwängen, sondern das Gemeindehaus richtete

Digitized by Google

sich nunmehr frei schaltend nach den Bedürfnissen des Kultus. Sodann: die Basilika ist doch mehr als ein bloßes Gefüge einzelner aus den verschiedensten Baulichkeiten zusammengeraffter Bauglieder, sondern ein in seiner Art vollendetes und mustergültiges Ganzes voller innerer und äußerer Harmonie seiner Teile. Wenn man nur die einzelnen Bauformen auf ihre vermutliche antike Herkunft hin untersucht und das Gesamthaus so in die verschiedenen alten Elemente zergliedert, dann geht es einem eben, wie der Dichter sagt: man hat die Teile in seiner Hand, fehlt leider nur das geistige Band. Dieses geistige Band, auf das zu achten doch bei weitem die Hauptsache ist und das dafür gesorgt hat, daß die mannigfachen Einzelheiten des Gebäudes nicht nur zusammengescharrt und aneinander geklebt, sondern zu einem einheitlichen und zweckmäßigen Monumentalbau frei und sicher zusammengefügt wurden, ist nicht die Erinnerung an die Antike gewesen, sondern die künstlerische Schöpferkraft des christlichen Baumeisters. Sie vor allem muß betont werden, wenn man nach der Entstehung der Basilika fragt; denn sie allein war letztlich der schaffende Trieb, der zur Gestaltung dieses Neubaus drängte. Und man soll unbedenklich anerkennen, daß hier etwas geniales Neues vorliegt, das sich durchaus nicht restlos als Ergebnis der architektonischen Vor- und Umwelt erklären läßt, sondern allein als eine freie That künstlerischen Schaffens.

Das ist schließlich auch dann gar nichts so wunderbares, wenn man sich versagt, künstlerisches Schaffen mit dem Maße des Gegebenen zu messen. Denn die spätere römische Kaiserzeit war ein Zeitalter hochentwickelter Kultur und mächtiger Bauluft, das demgemäß für die Aufgabe des neuen Bauwerks tüchtige Kräfte genugsam bereit hatte. Wenn dazu nun die neuen siegreichen Gedanken des Christentums rings die Geister mit neuem Streben und Leben durchdrang, so werden davon auch die Künstlerseelen nicht unbefruchtet geblieben sein. Da ist es einem namenlosen, sonderlich begabten, von den christlichen Ideen mächtig ergriffenen Baumeister zugefallen, mit genialer Sicherheit unter Anlehnung an alle vorhandenen Raumformen und bei Verwendung aller bis dahin geübten technischen Künste diesen Bau zu schaffen, der wohl an das Vergangene anknüpfte, aber doch ein großes, schönes Neues darstellte, die christliche Basilika.

Digitized by Google

So erklärt sich das Werden des Kirchengebäudes nicht nur aus der baulichen Theorie und der geschichtlichen Entwicklung, sondern vor allem aus dem freien schöpferischen Genius des Christentums selbst und seiner Kunst. So daß der alte Zestermann schließlich doch ein gut Teil Recht haben dürfte mit seiner so vielfach angegriffenen Meinung: die christliche Basilika sei ein ursprüngliches Erzeugnis der christlichen Kunst, die nicht Ursache gehabt hätte, bei den Heiden das zu borgen, was dem christlichen Geiste vollkommen entsprach. Ich sage mit Bedacht: er hatte ein gut Teil, nicht das volle Recht, denn inzwischen sind unsere Augen schärfer geworden, Verbindungsglieder und Anknüpfungspunkte dort zu sehen, wo man früher nichts wahrnahm. Es wird uns heute niemand mehr die mannigfachen Vorstufen verhüllen können, mit denen beispielsweise die Räume des antiken Wohnhauses an die Gesamtanlage der Basilika, die Überhöhung des Mittelraumes der Markt- und Palastbasilika an das erhöhte Mittelschiff, der Richterstuhl der Gerichtshalle und die Altarnischen der Gräberkapellen an den Priesterraum erinnern; auch andere Einzelheiten der römischen Baukunst finden wir in ihr vielfach angewendet: die Vorliebe für Säulen, den geradlinigen Thürsturz u. a. m. Aber dennoch werden wir eingestehen müssen, daß es ein genialer Baukünstler war, der das christliche Gotteshaus als eine durchaus selbständige Schöpfung und als ein Kunstwerk von höchster Schönheit ins Leben gerufen hat.

Grundriß und Aufbau der Basilika. Die älteste Beschreibung einer Basilika, die auf uns gekommen ist, stammt aus der Feder des Kirchengeschichtsschreibers Eusebius, der im Jahre 314 bei der Weihe der Kirche zu Tyrus zugegen war und in seiner dort gehaltenen Festrede das Gebäude sehr ausführlich schildert. Jünger ist der Bericht des Bischofs Paulinus an seinen Freund in Gallien über die Kirche, welche er am Grabe des heiligen Felix in Nola aus seinem fürstlichen Reichtum erbaut hatte. Doch sind wir nicht darauf angewiesen, uns an Schriftliches zu halten, da die Urkunden des Basilikastils selbst noch in mannigfacher Gestalt vor uns liegen. Das Idealschema einer Basilika, das alle Teile völlig ausgebildet zeigt, ist uns zwar an keinem Bau erhalten geblieben, wie es wohl

Digitized by Google

auch selten in solcher Vollkommenheit ausgeführt worden ist doch lassen die hervorragenderen Schöpfungen des vierten und fünften Jahrhunderts, sonderlich die römischen Bauten eine genaue Schilderung wohl zu. Es ist deshalb auch vornehmlich die römische Basilika, welche im folgenden beschrieben werden soll. Die Kirchenbauten anderer Länder, soweit sie bekannt wurden, sind oft wesentlich von dieser Form abweichend.

Es gehört zu den besonderen Eigentümlichkeiten der alten Basilika, daß sie in erster Linie ein Innenbau ist. Alles bauliche Bestreben war darauf gerichtet, weite helle Hallen für die Gemeinde, bestimmte Räume für deren einzelne Gruppen, eine würdige Stätte für das Allerheiligste zu gestalten, so daß Teilnahme und Kraft bei der Errichtung des Außenbaus fast völlig versagte, und er wie mit absichtlicher Flüchtigkeit behandelt wurde. Er zeigt eine ernste und höchst einfache Gestaltung und sieht nicht anders aus wie ein schlichtes zweistöckiges Gebäude. Dabei ist er in Rohbau ausgeführt, höchstens die Stirnseite ist mit glattgefügten Steinen verkleidet oder auch verputzt und mit Malereien geschmückt. Sonst tritt allenthalben der Baustein — zumeist ist es Backstein — nackt zu Tage. Die Mauerflächen sind nur durch die Fenster, durch leichte Gurtgesimse, welche die einzelnen Geschosse abteilen und durch Lisenen, d. h. flach hervortretende senkrechte Wandstreifen, die sich in den Hauptsims verlaufen, belebt und unterbrochen. Das Dach war über dem Mittelschiff als Giebel- oder Satteldach, über den Seitenschiffen als Pultdach, das unterhalb der Fenster von der Mittelschiffsmauer aus schräg abfällt, gestaltet, dabei vielfach mit gebrannten Thonziegeln, oft auch nur mit hölzernen Schindeln gedeckt.

Wenn es irgend möglich war, wählte man für die Kirche einen freien Platz, entzog sie also dem Häusergewirr und errichtete ihre Axe von Osten nach Westen. Diese Ostung war ja schon den griechisch-römischen Tempelbauten eigen und von diesen wiederum den Völkern des morgenländischen Altertums entlehnt, die sich alle gern beim Gebet dem Aufgang der Sonne entgegen wendeten. Uralte, auf der Sonnenanbetung beruhende Vorstellungen mögen hier eingewirkt haben. Die Christen haben diese alte Sitte übernommen und mit neuen Gedanken erfüllt. So sagt Gregor von Nyssa: „Wenn wir uns nach Osten

Digitized by Google

wenden, so geschieht es nicht, um dort Gott zu suchen, der überall zugegen ist, sondern weil der Orient unser erstes Vaterland ist; er war unsere Wohnung, als wir im Paradiese lebten, aus dem wir verstoßen sind. Denn Gott hat das Paradies in Eden, nach Osten zu, gegründet (Or. de precatione p. 103)."

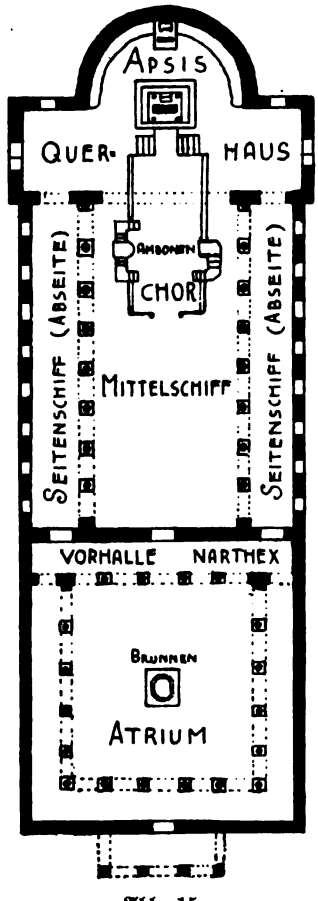


Abb. 15.
Idealer Grundriß einer Basilika.

Doch ist diese Ostung des Kirchengebäudes nur im allgemeinen die Regel bei den christlichen Kirchen gewesen. Gerade bei den Hauptkirchen Roms lag und liegt Apsis und Altar im Westen, so daß der von seinem Sitze hinter dem Altar zu der Gemeinde redende Bischof sein Angesicht nach Osten kehrte, die Gemeinde aber sich dem Niedergang der Sonne zuwandte.

Der Gliederung der Gemeinde entsprechend, zerfällt der Innenbau der Basilika in drei Teile: Vorhaus, Gemeindehaus und Priesterhaus. (Abb. 15.)

Das Vorhaus. Der Kirchenbesucher, der aus dem Straßenlärm nach innerer Sammlung strebte, betrat zuerst den Vorhof, das Atrium, später auch das Paradies genannt. Es war ein quadratischer, von Mauern umhegter Lichthof, oben offen, an den vier Innenseiten mit bedachten Säulengängen versehen. Der offene Mittelraum war mit bunten Marmorplatten gepflastert oder mit Sträuchern und Blumen bepflanzt; in seiner Mitte war der Waschbrunnen angelegt, an dem die Andächtigen sich Antlitz, Hände und Füße reinigten, ehe sie in das Heiligtum traten, und der auch — wenigstens in den ältesten Zeiten — als Taufstätte benutzt wurde. In diesem freien Hofe hatten die Büßenden des schwersten Grades ihren Platz, den locus hiemantium, weil sie den Unbilden des Wetters schutz-

Digitized by Google

los preisgegeben waren, oder den locus lugentium, die Klagestätte, weil sie die Eintretenden unter Thränen um ihre Fürbitte anflehten.

Durch die Propyläen oder das Vestibulum, eine auf Säulen ruhende Thorhalle, deren Innenraum dem Impluvium des römischen Hauses entsprechen mochte, trat man in den eigentlichen Vorraum, den Narthex. Hier war der Platz für die Katechumenen und für die Büßer leichteren Grades (locus audientium, genuflectentium); er trat baulich nach außen nur wenig hervor, war nicht viel breiter als die angrenzende Säulenhalle des Vorhofs und von diesem durch eine Mauer getrennt.

Von dem Narthex aus führten drei oder fünf Thüren in das Gemeindehaus, den Hauptraum, das Schiff. Die Thüren waren nach antiker Weise horizontal mit geradem Sturze gedeckt, oft reich mit Schnitzereien oder mit Inschriften und passenden Sprüchen geschmückt, die Thürflügel häufig mit Metall verkleidet. Die Thüröffnungen waren ganz oder halb durch Vorhänge verhängt, die von niederen Kirchendienern beim Eintritt hervorragender Personen emporgehoben wurden. Neben den Thüren waren Wasserbecken angebracht.

Das Langhaus, der Körper und Kern des Gebäudes, das eigentliche Gemeindehaus, wurde das Schiff genannt. Man könnte an eine Ableitung dieses Namens von der Arche Noah denken, aber schon Vitruvius, der alte römische Baumeister unter Augustus, braucht den Namen Basilica navata. Dieser Hauptraum der Basilika bildete im Grundriß ein längliches Viereck mit starkem Übergewicht der Längenausdehnung. Er war der Länge nach durch zwei oder vier einander gegenüber liegende Säulenreihen in mehrere (drei oder fünf) Schiffe von ungerader Zahl geteilt, unter denen das Mittelschiff die Seitenschiffe in seiner Querausdehnung und in seiner Höhe bei weitem übertrifft. Doch wurden im allgemeinen die Höhenausdehnungen nur wenig betont; die vorherrschende Richtung des Gebäudes ging in die Länge. Die Obermauern des Mittelschiffes, die sich über den dasselbe von den Seitenschiffen trennenden Säulenreihen aufbauten, enthielten die Fenster, welche dem inneren Raume das Licht zuführten. Sie waren mäßig groß, fast ausschließlich rundbogig geschlossen und befanden sich zumeist über jedem Interkolumnium, d. h. über dem Zwischenraum

Digitized by Google

zwischen je zwei Säulen. Den Fensterverschluß bildeten durchbrochene Platten aus Stein oder Holz, oder man begnügte sich mit vorgehängten Tüchern und Teppichen. Glasfenster waren teuer und daher selten. Kommen uns heutigen Nordländern die Fenster der Basiliken gar so winzig vor, so müssen wir bedenken, daß sie einst in südlicheren Gauen gebildet wurden, wo sie denn bei der glanzvollen Fülle des dortigen Sonnenlichtes vollauf genügten.

Die Säulen, welche die Mauern des Mittelschiffs tragen, wurden zuerst noch nach antiker Art durch den wagrechten Hauptbalken aus Stein, den Architrav, sehr bald aber durch breite Halbkreisbogen (Archivolten), eine Erfindung der christlichen Baumeister, mit einander verbunden. In den Seitenschiffen lag das Dachgebälk unmittelbar über den Säulen und den Außenmauern, die fensterlos blieben. Gelegentlich waren die Obermauern des Mittelschiffs noch auf beiden Seiten von Gallerien durchbrochen, eine zweite Säulenreihe erhob sich über der unteren; dadurch entstanden Emporkirchen, aus denen man ins Mittelschiff herabsehen konnte.

Der Fußboden der Kirche glich dem der Privathäuser und öffentlichen Bauten und bestand aus kunstvoll gefügten verschiedenfarbigen Marmorplatten; ärmere Gemeinden begnügten sich mit Estrich. Gern schmückte man den Fußbodenbelag mit Inschriften.

Über das Mittelschiff breitete sich eine flache Holzbalkendecke, so daß entweder die volle Dachrüstung zu Tage trat oder — wie es in späteren Zeiten zumeist geschah — eine reiche mit Gold und Farben geschmückte Vertäfelung nach Art der antiken Kassettendecke angebracht wurde. Man griff zu dieser Bedeckungsweise, nicht weil man die Gewölbetechnik nicht beherrscht hätte, sondern weil man es in baulicher Hast verschmähte, die zeitraubende Mühe aufzuwenden, welche die Herstellung einer wirklich monumentalen und dauerhaften Bedachung verlangt hätte.

Den gesamten Kirchenraum füllte die Gemeinde der Gläubigen aus, die nach Geschlechtern getrennt, vor allem in den Seitenschiffen sich versammelten. Links oder nördlich war der Platz für die Frauen, rechts oder südlich befanden sich die Männer. Die Seitenschiffe waren durch Holzgitter oder Verschläge in verschiedene Abteilungen geschieden.

Digitized by Google

Wo Emporen vorkamen, was doch erst spät der Fall war und sich wesentlich auf den Orient beschränkte, dienten sie dazu, den Frauen, die sich dem heiligen Dienst gewidmet hatten, einen von der Gemeinde gänzlich abgetrennten Raum zu gewähren. Sonst befanden sich die Plätze dieser Frauen am Ostende des Frauenschiffs; am Ostende des Männerschiffes erhielten die Mönche ihre Stätte angewiesen. Im Mittelschiffe hatte der Sängerchor seinen Platz, der durch Schranken abgegrenzt war und oft einen so großen Raum des Langhauses einnahm, daß für die Gemeinde selbst im Hauptschiffe fast keine Möglichkeit des Aufenthalts blieb.

Den Abschluß des Mittelschiffes bildete der Triumphbogen: ein hoher Bogen, der die Öffnung zwischen Priesterraum und Gemeindehaus überspannte und oft mit Malereien reich geschmückt war. Durch ihn betrat man das Allerheiligste der Kirche, den erhöhten für die Priesterschaft bestimmten Raum. Es war ein halbkreisförmiger Ausbau, der an der Schmalseite die Basilika abschloß und verschiedene Namen trug: Apsis (Wölbung), Concha (Muschel), Tribunal, Presbyterium, Exedra u. a. m. Seine höhere Würde bedingte, daß er auf Stufen erhöht war, was doch zugleich durch den Wunsch veranlaßt sein mußte, Bischof und Altar der im weiten Kirchenraume weilenden Gemeinde allenthalben sichtbar zu machen. Auch war er durch Schranken von dem Laienvolke abgeschlossen.

Als die Gemeinden immer wuchsen und zugleich die Scharen der Kleriker und der Sängerschaft an Zahl zunahmen, mußte man besorgt sein, möglichst das ganze Mittelschiff der Gemeinde zu überlassen und zugleich den Platz für Priesterschaft und Sänger zu erweitern. Man erfand dafür in Rom das Querhaus, das man zwischen Mittelschiff und Apsis einschob, ein erhöhter Raum, zuerst von gleicher Breite und derselben Höhe wie das Mittelschiff, dann bei gleichbleibender Höhe in der Breite seine Arme nach beiden Seiten hin über das Hauptschiff hinausstreckend. Aus den Seitenschiffen führten kleine Thüröffnungen dahin.

Die Apsis war zumeist durch eine Halbkugel überwölbt, blieb aber fensterlos und nahm einen verhältnismäßig kleinen Raum ein. Ihren Mittelpunkt bildete der über der Confessio, dem Märtyrergrabe erbaute

Digitized by Google

Altar. Als das Langschiff durch das Querschiff gekreuzt wurde, rückte der Altar unter die sogenannte Vierung, den Mittelpunkt dieser Kreuzung.

Vor dem Altar befanden sich die Plätze für die niederen Kleriker vom Subdiakon abwärts. Dieser Raum hieß die Solea, Unterchor, Chortenne, und war durch die erwähnte Schranke (lectionarium, der Lettner) vom Hauptschiffe geschieden, an deren linker (nördlicher) Seite das Pult zum Verlesen des Evangeliums und an deren rechter (südlicher) Seite das zum Verlesen der Epistel angebracht war.

Hinter dem Altar im Scheitelpunkte der nischenförmigen Apsis saß auf stattlicher, erhöhter Kathedra der Bischof, umgeben von den Priestern und Diakonen, die im Halbkreise der Apsiswand sich anschließend auf fortlaufenden Bänken (Subsellia), nicht auf Einzelsitzen, ihre Plätze hatten.

Links vom Altare stand das Oblationarium, der Tisch für die Zurüstung des Abendmahlopfers, rechts befand sich der Ankleideraum für die Geistlichen. Allerlei Räume zur Aufbewahrung kirchlicher Geräte schlossen sich von außen an das Kirchengebäude an und waren von diesem aus zugänglich. Neben den Seitenschiffen fanden sich Zimmer für verschiedene Zwecke, Cubicula, Exedrae, Cellae benannt. Auch Pilgerhäuser, Bäder und Büchereien standen im engen Zusammenhange mit der Basilika, Kreuzgänge dienten den Mönchen zum Spaziergang und den Prozessionen zur vollen Entfaltung, ihr inneres Feld diente dann bald auch als Friedhof.

Der Turm war kein organisches Glied am Baukörper der altchristlichen Basilika. Wo er vorkam, stand er stets neben der Kirche, war meistens rund, durch schwache Gesimse gegliedert, hie und da durch Fenster unterbrochen. Der ursprüngliche Grund, um dessentwillen man Türme baute, bestand höchstwahrscheinlich in der kriegerischen Unruhe, die mit den Zeiten der Völkerbewegung über die Länder kam. Da diente er dazu, um von seiner Höhe aus rechtzeitig die Annäherung einer Gefahr zu erkennen und durch Feuer- und Glockenzeichen die Gemeinde zu warnen oder zusammenzurufen. Diesem kriegerischen Zwecke als Wachtturm und zur Verteidigung zu dienen, schloß sich dann allmählich der kirchliche Brauch an, vom Kirchturm aus durch

Digitized by Google

Glockenklang das Zeichen zum Gottesdienst zu geben, und dann wurde er auch baulich dazu verwendet, die Treppen aufzunehmen, die zu den Seitenemporen heraufführten.

Wir haben oben die Bedeutung der Basilika gepriesen als eine freie schöpferische That des christlichen Kunstgeistes. Wenn wir nach genommenem Einblick in die Gesamtgestaltung des Bauwerks und seiner einzelnen Teile nunmehr dieses Loburteil genauer bestimmen wollen, werden wir am ehesten besonnenes Maß und unbefangene Gerechtigkeit bewahren, wenn wir behaupten: diese Schöpferthat bestand vornehmlich darin, daß es den Baumeistern gelang, einen großen weiten Raum herzustellen, welcher sich trotz seiner mannigfachen Gliederung dem Blick des Eintretenden sofort als ein einheitliches Ganzes darstellt. Damit entsprach diese gottesdienstliche Stätte vortrefflich der liturgischen Anschauung des Zeitalters, das in der hierarchischen Stufenfolge der Gemeindegruppen und der Klerisei dem Bischof die oberste Stelle anweist. Auf ihn als dem obersten Beamten und Redner zielt die Richtungseinheit des Gebäudes mit zwingender Gewalt hin. Wer aus dem Getümmel des Straßenlärms die heilige Stille des Vorhofes betreten hatte und durch die Scharen der Büßenden und Neulinge hindurchgeschritten war, fand beim Eingang in die Hallen des eigentlichen Hauses seinen Blick alsbald unwiderstehlich durch die an beiden Seiten gleichlaufend sich hinziehenden Säulenreihen nach dem Ziele des Ganzen hin geführt; wie in rythmischer Bewegung glitt sein Auge an diesen durch luftige Bogen verbundenen schimmernden Kunstgebilden hin durch den mächtigen Triumphbogen hindurch, bis es seinen natürlichen Zielpunkt in der abschließenden Apsis mit ihrem Altar und den als höchste Stätte dahinter sich erhebenden Bischofsitz gefunden hatte. Auf diesen Abschluß laufen alle Hauptlinien hin. In durchsichtiger Klarheit und durchdachter Einfachheit ist die gesamte Bauanlage ausgeführt, der künstlerische Wert dieser malerisch perspektivischen Wirkung ist ebenso bedeutend, wie der Gesamteindruck für den Besucher gewaltig und beruhigend zugleich wirkt. Das war eine letzte künstlerische Großthat der Antike, die doch dabei zugleich dem christlichen Geiste wundervoll entsprach.

Ist so die Anlage der Basilika zweifellos ein freigeschaffenes

Digitized by Google

Kunstgebilde von höchstem Wert, so darf doch nicht verschwiegen werden, daß es mit der Durchführung und Ausführung der darin enthaltenen Gedanken weit mäßiger bestellt ist und daß die tadelnde Kritik im vollen Recht ist, wenn sie die architektonisch dekorative und formelle Ausgestaltung der Einzelheiten als die schwächste Seite in der Basilika bezeichnet.

Es ist, als ob diese ersten Gemeinden nur mit ungeduldiger Hast ihre Kirchenbauten errichtet und sich nicht die Zeit zu sorgfältiger Durchbildung genommen hätten. Eine Inschrift des Bischofs Rusticus von Narbonne vom Jahre 445 meldet, daß die große Basilika seines Ephoralortes innerhalb zweier Jahre bis zur Apsis hin ausgebaut, also in beträchtlicher Eile aufgeführt worden sei. Das ist eine vereinzelte Nachricht, aber sie scheint bezeichnend zu sein für die gesamte Bauweise jener Zeiten, die wir uns nach ihren Denkmälern nur als rasch und flüchtig vorstellen können. Daher diese Verwendung von geringwertigen Baustoffen, von einfachen Backsteinen und nachlässig gefügten Quadern für die Mauern, von vergänglichem aber freilich leicht zu bearbeitenden Holz für die Decken; daher auch diese kunstlosen Triumphbögen und Säulenbögen, die ohne jede Gliederung ihrer Umrißlinien glatt aus der Oberwand herausgeschnitten erscheinen; daher jene einfache Übernahme rein antiker Formen, aus deren unverwüstlichem Schatze das neue architektonische Baugerüst zu schmücken und zu bekleiden denn freilich keine große eigene Kunst erforderte.

Nach zwei Seiten hin muß jedoch die Ausschmückung der Basiliken in Schutz genommen werden. Bedingungslos darin, daß der eigentliche Hauptschmuck des Raumes in den ausgedehnten, aber nur selten uns überkommenen Wandmalereien bestanden hat, mit denen man das gesamte Innere, vornehmlich die Wölbung der Apsis und die Wand des Triumphbogens zu bedecken liebte und die bald genug das völlig beherrschte Kunstmittel wurden, christliche Gedanken und Anschauungen in großartigster Weise zum Ausdruck zu bringen; und mit einiger Einschränkung nach der Seite der Säulenverwendung hin.

Man hat es nämlich hart getadelt, daß die Baumeister der Basiliken die Säulen gerade so angebracht haben, wie sie es durchgängig thaten. Es liege darin etwas unarchitektonisches; denn zum Tragen

Digitized by Google

von starkem Mauerwerk, wie das doch die Oberwände des Mittelschiffs bieten, eigne sich ihrem Wesen nach nicht die zierliche dünne Stütze der Säule, die für sich allein viel zu schwach sei, solches Mauerwerk zu tragen, sondern allein der massige starke Pfeiler, der für diese Last stark genug sei. Das ist richtig: die Griechen mit ihrem feinen Sinn für den echt künstlerischen Stil haben in ihren besten Zeiten die Säule stets so verwendet, daß sie nur Dachfirst und Giebel zu tragen hatte, während das starke Mauerwerk stets auf Pfeilern ruhte. Aber schon die Römer haben dieses Verständnis für den Wert der Säule verloren; sie erniedrigten sie zum schmückenden Pilaster, der also nur scheinbar trägt, thatsächlich aber ein Schmuckteil der festen Mauer ist, und verbanden die Säulen, welche eigentlich nur den Architrav, d. h. den darüber gelegten Holz- oder Steinbalken zu tragen vermögen, stilwidrig durch die große Last der Bögen. Die Christen gingen auf diesem Wege nun noch weiter und machten die durch Bögen verbundenen Säulen gar noch zum Träger der schweren massigen Oberwand.

Gewiß, das war ungriechisch gedacht und nicht im ursprünglichen Sinn der Säulenverwertung. Aber diesen schulgemäßen Bedenken gegenüber sollte man doch nicht vergessen, daß, was diese Lösung an ernster Würde und Gesetzmäßigkeit darangiebt, sie an Frische und Anmut gewinnt. Durch diese glänzenden Säulenreihen mit ihren luftigen Bögen werden sehr hübsche Lichtwirkungen und reizende Durchblicke ermöglicht, die trotz aller zierlichen Gefälligkeit nicht des feierlichen Aussehens entbehren. Allerdings lag der letzte Grund für diese Neuerung weit weniger an bewußt berechneter ästhetischer Wirkung, als vielmehr an der beliebten Eile der Bauausführung, oder auch an dem künstlerisch technischen Unvermögen, hier etwas Selbständiges zu gestalten. Denn bei dieser Art Säulenstellung erhielt man die bequemste Gelegenheit, für die neuen Kirchenbauten sich die Stützen aus den verfallenden Heidentempeln zu holen, ohne erst diese schönen Kunstgebilde selbst herstellen zu müssen. Es muß gesagt werden, daß die Barbaren nicht rücksichtsloser mit den Resten antiker Kunst hätten umgehen können, wie das hier von Seiten der christlichen Gemeinden und Baumeister geschah. Wahllos entnahmen sie den alten Prachtgebäuden die Säulen, wie und wo sie ihrer habhaft werden konnten. Fanden sie in den

Digitized by Google

verhältnismäßig kleinen Tempelhallen nicht genug gleichartige, um den ganzen Kirchenbau damit zu schmücken, so halfen sie sich in wahrhaft barbarischer Roheit dadurch, daß sie die zu langen Säulen verkürzten oder teilweise in die Erde gruben, und die zu kurzen auf Untersätze stellten. Auf diese Weise kam es denn auch dahin, daß häufig genug an einer und derselben Säulenreihe der Basiliken alle erdenklichen Schattierungen der Kapitäle vorkommen und im bunten Wechsel korinthische, komposite und jonische Formen zu sehen sind.

Tadelfrei ist demnach die künstlerische Ausgestaltung der Basiliken keineswegs, wenn man auch gern zugeben wird, daß einige Not zu manchem zweifelhaften Auskunftsmittel greifen ließ und daß es Absicht und Grundsatz jener Zeiten war, das Hauptgewicht allein auf das Inhaltliche zu legen und die Kunstmittel nur so weit sie unbedingt zu seinem Ausdruck nötig schienen, zu benutzen. Und das Gesamturteil wird dahin abgegeben werden können, daß die Basilika allerdings „an innerer Freiheit, Harmonie und Ursprünglichkeit dem hellenischen Tempel nicht vergleichbar" (F. X. Krauß), aber doch ein Kunstwerk von hoher Bedeutung ist. Sie war zudem Grundlage und Ausgangspunkt für die gesamte Kirchenbaukunst der kommenden Zeiten. Alle Keime, die sich später in den mittelalterlichen Kathedralen zu voller Reife, ja Überreife entwickeln sollten, waren in ihr enthalten.

Die Denkmale des Basilikastils. Die rege Bauluft der römischen Kaiserzeit erhielt durch den Sieg des Christentums eine neue Richtung. Hatten die heidnischen Weltenherrscher mit einander gewetteifert, prachtvolle Tempel, gewaltige Bäder, glänzende Paläste zu errichten, so betrachteten es ihre christlichen Nachfolger nun als Ehrenpflicht, großartige Kirchen zu erbauen. Bis zum Ende des siebenten Jahrhunderts im Abendlande und bis zum Ausgang des fünften im Osten währte die Glanzzeit des Basilikastils. Vor allem sind es die Kaiser Konstantin (323—337), Theodosius II (448—450) und Justinian (527—565), die mit Eifer sich dem Kirchenbau widmeten und zahlreiche Gotteshäuser aufführen ließen. Doch waren auch die Einzelgemeinden und viele kunstliebende Bischöfe darauf besorgt, die Stätten des Gottesdienstes monumental zu gestalten. Was an Resten dieser umfassenden Bauthätigkeit auf uns gekommen ist, findet sich über das ganze römische

Digitized by Google

Reich hin zerstreut. Leider ist uns aus der Zeit Konstantins selbst keine Basilika unversehrt erhalten. Auch die übrigen Kirchenbauten dieses Stils, soweit sie im wesentlichen unentstellt geblieben sind, wurden natürlich nicht genau nach dem oben beschriebenen Schema errichtet, sondern zeigten im einzelnen die mannigfachsten Veränderungen in Anlage und Ausführungen. Immerhin lassen sich unter ihnen gewisse Hauptgruppen unterscheiden, deren kennzeichnende Merkmale die gleichen sind.

In erster Linie sind es die Kirchenbauten der alten Reichshauptstadt Rom selbst, die unsere Teilnahme beanspruchen, wenn auch von der einstigen großen Zahl nicht allzuviel mehr übrig geblieben sind. Eine ganze Reihe von Basiliken ist völlig zu Grunde gegangen, andere sind durch spätere Zuthaten größtenteils beseitigt oder bis zur Unkenntlichkeit verändert worden. So sind die zweifellos bald nach 312 errichteten Basiliken der Heiligen Symphorosa und Sylvester nur noch als Trümmerstätte vorhanden, ebenso einige andere Grabbasiliken, von denen mehrere nur noch im allgemeinen an der Grundrißform erkenntlich sind.

Zu den am besten erhaltenen Basiliken gehört S. Agnese fuori le mura, einst von Konstantin über dem Grabe der heiligen Agnes gegründet, unweit der durch die letzte Eroberung Roms (20. September 1870) bekannt gewordene Porta Pia gelegen, eine dreischiffige Basilika mit einer halbkreisförmigen Apsis und einer südlichen quadratischen Vorhalle. 16 antike Säulen, welche Bogen tragen, scheiden die Schiffe von einander, über ihnen erheben sich kleinere Säulen, auf denen die Decke ruht und die über den Seitenschiffen Emporen bilden. Die ehemalige offene Dachrüstung ist im 17. Jahrhundert durch eine geschlossene Decke ersetzt worden.

Zu den anziehendsten Denkmälern des altchristlichen Rom gehört S. Clemente, namentlich die geräumige Unterkirche, die dreischiffig ist, eine Apsis und einen Narthex hat, und wiederum auf älteren Grundmauern errichtet ist, die die Vermutung nahe legen, sie seien einem antiken Wohnhause zugehörig gewesen, das später zu kirchlichen Zwecken verwendet wurde. Die Legende erzählt, es sei die Wohnung des Bischofs Clemens gewesen. Der Unterkirche gedenkt Hieronymus

Digitized by Google

im Jahre 392, 417 war sie Schauplatz einer Kirchenversammlung; sie ist die in ihrer Anlage am besten erhaltene Basilika Roms, jetzt freilich durch vielerlei Einbauten entstellt und nur etwas mühselig bei flackerndem Kerzenlicht zu besichtigen. Über ihr ist 1108 die jetzige Oberkirche von Paschalis II erbaut worden, der dabei aus ihr einzelne Schmuckteile, z. B. den Chor und die Ambonen entnahm.

Auch S. Lorenzo fuori le mura ist ein alter bedeutsamer Bau, der in seinen Grundbestandteilen auf das vierte Jahrhundert zurückgehen mag; er ist namentlich durch die Verwendung von zwölf herrlichen antiken Marmorsäulen mit korinthischen Kapitälen, durch seine Emporen (neben S. Agnese das einzige Beispiel hiervon in Rom) und durch einen späteren Umbau bekannt geworden, der das alte Mittelschiff zum Chorraum der neuen Kirche machte und daran nun den neuen dreischiffigen Bau fügte, wobei denn auch wieder 22 völlig ungleiche antike Säulen verwendet worden sind. In der mit modernem prunkvollem Mosaikschmuck versehenen Vorhalle der ursprünglichen Kirche schläft jetzt in einfachem Sarkophage Pio Nono († 7. Febr. 1878) den letzten Schlaf.

Eine Anzahl römischer Kirchen verdient hier, wo es nur einen flüchtigen Überblick zu geben gilt, wenigstens der kurzen Erwähnung.

S. Balbina, vielleicht an der Stelle eines alten Tempels, von Gregor dem Großen geweiht, einschiffig ohne Säulen, mit offenem Dachstuhl, erinnert in seiner modernen Kahlheit nur noch schwach an seine alte Schönheit.

S. Maria Maggiore, die größte unter den 80 Marienkirchen Roms, ein sehr großräumiger aber nur dreischiffiger Bau, der in seinem Innern einen besonders glänzenden, festlichen Eindruck macht, zeigt noch die antike wagrechte Balkenverbindung über den 42 Marmorsäulen. S. Pietro in Vincoli, jetzt der Verbannungsort von Michelangelos gewaltiger Mosesgestalt, zeigt ein auffallend breites Mittelschiff, das von 20 antiken Säulen dorischer Ordnung begrenzt wird. Auch S. Sabina auf dem Aventin mit 24 antiken korinthischen Säulen von parischem Marmor und mit offenem Dachstuhl, hat den Charakter der altchristlichen Basilika besonders gut bewahrt und ist dadurch bemerkenswert, daß seine Apsis nach Nordosten gelegen ist.

Digitized by Google

In S. Maria in Trastevere haben wir wieder ein Beispiel häßlichster Säulenverschleppung, ihre 22 antiken Säulen sind völlig ungleich; auch das Gebälk darüber ist wie bei S. Lorenzo aus den verschiedensten antiken Werkstücken zusammengestoppelt.

Alle diese und viele andere Kirchen Roms wurden doch an Ausdehnung, Bedeutung und Ruhm von den beiden großen Basiliken des Paulus und des Petrus weit überragt.

S. Paolo fuori le mura liegt an der alten Straße nach Ostia etwa zwanzig Minuten vor der Stadtmauer, dort wo der Sage nach Paulus seinen Tod und sein Grab fand. An Stelle eines kleinen Baues errichteten Valentinian und Theodosius die größte und schönste Kirche des alten Rom. Es war eine fünfschiffige Anlage mit großem Querhaus, 120 m lang, 60 m breit, 23 m hoch. Von den 40 gleich hohen Säulen des Mittelschiffs sollen 24 einer späteren Erzählung nach dem Grabmale Hadrians, der jetzigen Engelsburg, entnommen sein. Sie waren aus kostbarem, violett geädertem, phrygischem Marmor; von den anderen 16 Säulen stammten nur die Schäfte aus römischer Zeit, die Kapitäle wurden erst während des Baues ziemlich plump gemeißelt, einige sogar nur aus Stuck hergestellt. Ebenfalls geringer waren die 40 Säulen der Seitenschiffe. Als Pforte zu dem Priesterraume diente ein weiter von mächtigen Säulen begrenzter, mit Mosaikgemälden geschmückter Triumphbogen. Die ebenfalls reich mosaicierte Apsis bildete einen Halbkreis von halbkugelförmiger Wölbung überdeckt. Alle Wände strahlten in kostbaren Steinen, Gold und Farben. Die unteren Mauerflächen, bis zur Scheitelhöhe der Säulenbögen waren mit farbigem Marmor getäfelt. Die Bögen selbst mit reichen Stuckverzierungen, Gold und Rosetten aus grünem leuchtendem Glase geschmückt, die nach Prudentius, der die Kirche kurz nach ihrer Vollendung sah,

„Den Frühlingsblumen auf der Wiese gleich erglänzten".

Oben an den Wandflächen des Mittelschiffs liefen unter den Fenstern zwei Reihen großer Bilder hin, welche Begebenheiten aus dem alten und neuen Testament darstellten. Darunter schlang sich um die Wände ein langer Kranz von Rundbildern mit den Bildnisköpfen aller Päpste. Der Dachstuhl war offen und reich vergoldet. Prudentius sang:

Digitized by Google

„Mit Blättchen von Gold überzog der Kaiser die Balken, damit das ganze Innere von goldnem Lichte strahlte, gleich dem Sonnenaufgang."

Ein Säulenvorhof umgab die Vorderseite der Kirche nach dem Tiber zu, und ein bedeckter Säulengang führte im frühen Mittelalter bis zur Stadt.

Der Bau hatte alle Belagerungen und Verwüstungen der ewigen Stadt fast unversehrt überdauert und war trotz einiger Zuthaten späterer Zeiten vortrefflich erhalten; da wurde er am 17. Juli 1823 durch die Nachlässigkeit eines Dachdeckers ein Raub der Flammen. Nur der Chorraum und der Triumphbogen mit seiner goldstrahlenden Mosaikmalerei blieb erhalten; auch die Confessio mit dem ehernen Apostelsarge und dem prachtvollen Hochaltar konnte gerettet werden. Ebenso blieben 40 Papstbrustbilder unversehrt. Der durch Leo XII. begonnene, durch Pius IX 1854 geweihte Neubau hat die alten gewaltigen Massen der Kirche und seinen Grundriß eingehalten, sich sonst aber nicht durchaus glücklich gezeigt, die majestätische Ruhe und stille Feierlichkeit der alten Basilika ist durch allerlei prunkenden Pomp wesentlich beeinträchtigt worden; namentlich die goldstrotzende aufdringliche Kassettendecke hat den ursprünglichen Charakter des Baues schwer geschädigt. Doch ist es noch immer ein Raum von mächtiger und festlicher Wirkung.

Noch übler hat das Schicksal der alten Peterskirche mitgespielt. Sie war an der Stelle des neronischen Zirkus, wo angeblich der Apostel Petrus den Martertod fand, von dem Kaiser Konstantin und dem Papst Silvester I errichtet und enthielt den Erzsarg des Apostels. Sie hatte die Form einer Basilika mit fünf Schiffen. Im Mittelschiffe trugen die aus alten Denkmalen entführten Säulen ein gerades Gebälk, in den Seitenschiffen waren sie mit Bögen überspannt. Das Querschiff trat kräftig über die Breite des Langhauses heraus; die Apsis war verhältnismäßig klein. Vor der Kirche war ein stattlicher Vorhof mit Säulengängen; rings um sie herum lagen eine Menge kleinere Kirchen, Kapellen und Klöster. Der Außenbau war einfach, das Innere im Laufe der Jahrhunderte überreich mit Gold, Mosaik und Marmor ausgeschmückt. Die Kirche soll baufällig gewesen sein, als Nikolaus V. den Plan eines Neubaus faßte und ihn 1450

Digitized by Google

auszuführen begann. Nur die dreischiffige Unterkirche ist erhalten geblieben, die Sagre Grotte Vaticane, jedoch für den gewöhnlichen Sterblichen jetzt völlig unzugänglich. So giebt nur noch Rafaels Borgobrand in der Stanza dell' Incendio des Vatikan eine deutliche Kunde von der alten Peterskirche. Der Maler hat auf dem Hintergrund seines Gemäldes ein Bild der Stirnseite des ehrwürdigen Baus verewigt, wie sie zu seiner Zeit noch aufrecht stand.

In Rom hält es vielfach schwer, unter dem Wust späterer Umbauten und Zuthaten, namentlich aus der Barockzeit, die alte edle Form des Basilikenbaus bei den zahlreichen Kirchen herauszufinden; sie ungestört zu genießen ist nur hie und da möglich. Um so reiner ist die Freude an den alten Kirchen des stillen Ravenna, das ein unvergleichlich einzigartiges Bild unverfälschter altchristlicher Kunst bietet.

Als rings über alle Welt Gewitterstürme brausten, Auflösung und Zerstörung das Kennzeichen eines großen Zeitenwechsels war, kam über Ravenna der kurze aber hohe Glanz der Reichshauptstadt. Kaiser Honorius verlegte 402 dorthin von Rom seine Residenz, um vor dem Ansturm der Barbaren eine gesicherte Zufluchtsstätte dort zu finden, wo man durch die Sümpfe gegen das Festland hin geschützt war und durch den Hafen mit dem letzten Rückhalt, dem Meer, in Verbindung blieb. Nach ihm regierte in der neuen Hauptstadt seine kunstsinnige Schwester Galla Placidia († 450), eine starke Frau von weicher Seele. Als 476 das Kaisertum endgiltig vernichtet war, hat Theodorich der Große (493—526) doch die neue Hauptstadt beibehalten und Ravenna zum Mittelpunkte seines ostgotischen Reiches gemacht. 555 erlag dieses Reich unter den Schlägen der oströmischen Heere Justinians. Aber auch da blieb Ravenna noch eine Weile der Platz, von dem aus das oströmische Kaisertum die letzten Trümmer des Weltreichs im Abendlande zu regieren strebte — an Bedeutung freilich nun ebenso rasch wieder verlierend, wie sie es einst plötzlich gewonnen hatte. 755 fiel es der päpstlichen Herrschaft zu.

Die Blüte der ravennatischen Kunst knüpft sich hauptsächlich an den Namen der Galla Placidia, Theodosius des Großen Tochter, an den des Gotenkönigs Theodorich und endlich an den des Julianus Argentarius, eines Günstlings und Zeitgenossen Kaiser Justinians.

Digitized by Google

Es ist uns nicht alles erhalten, was während dieser künstlerischen Glanzzeit an Palast- und Kirchenbauten errichtet wurde. Aber die stattlichen Reste dieses Zeitalters, die noch heute vorhanden sind, genügen, um uns einen vollen Einblick in diese eigenartige Kunstbildung zu gestatten. Sie wird uns noch mehrfach beschäftigen, wenn wir die kirchlichen Zentralbauten und die berühmten Mosaikgemälde Ravennas zu erwähnen haben. Hier haben wir unser Augenmerk zunächst auf die beiden herrlichen Apollinarisbasiliken zu richten, die uns ein gütiges Geschick ziemlich unversehrt erhalten hat. Dabei machen wir die Wahrnehmung, daß diese Bauten in ihrer wachsenden Abhängigkeit von der oströmischen Kunst eine Art Mittelstellung einnehmen, einen ganz eigenartigen Charakter zeigen und als eine Überleitung zur Baukunst des Mittelalters erscheinen. Als besonders kennzeichnende Eigentümlichkeiten dieses ravennatischen Basilikastils können gelten, daß die Säulen immer durch Bögen, nie mehr durch wagrecht gelegte Balken verbunden werden, daß die äußeren Mauerflächen durch Bandstreifen möglichst belebt wurden, daß der Außenbau besonders stark betont wurde und daß zu den Kirchen nunmehr die Türme unbedingt gehören, wenn sie auch noch nicht in den Organismus des Baukörpers eingezogen sind. Kann man schließlich diese Merkmale auch an römischen Basiliken und denen anderer Provinzen einzeln oder zusammen wahrnehmen, so bleibt es doch eine besondere ravennatische Erfindung, zwischen das Säulenkapitäl und den Bogenansatz noch ein Bauglied, den Kämpfer, einzuschieben. Durch diesen Kämpfer erscheinen die Rundbogen überhöht (Abb. 16.) und gewinnen den Charakter leichteren und schlankeren Aufsteigens. Auch darauf muß hingewiesen werden, daß man in Ravenna die Säulen neu arbeitete, da man dort nicht genug antike Werkstücke zur Hand hatte. Man bildete sie infolge dessen gleichmäßig, weshalb diese Kirchen einen einheitlicheren Eindruck machen als die römischen. Das Querschiff fehlte hier, wie es in den Anfangszeiten auch in Rom nicht vorhanden gewesen ist. Die

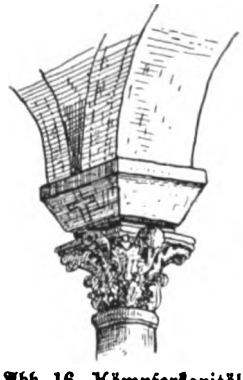


Abb. 16. Kämpferkapitäl aus S. Apollinare nuovo in Ravenna.

Digitized by Google

Apſis, innen halbrund, wurde außen vieleckig umbaut. Die Vorhalle wurde in einen geſchloſſenen Vorbau verwandelt.

Der Sage nach hatte Apollinaris, ein Schüler des Apoſtels Petrus, das Bistum Ravenna gegründet und dort nach ſegensreicher Wirkſamkeit als Verkündiger des Evangeliums und als Wunderthäter den Märtyrertod erlitten. Er wurde zum Heiligen der Stadt, hochverehrt.

Ihm zu Ehren erbaute der große Dietrich von Bern um 500 die Kirche S. Apollinare Nuovo als arianiſche Kathedrale. Später iſt ſie dem katholiſchen Kultus übergeben worden und die Ruheſtätte des Heiligen geworden, deſſen Gebeine bis dahin in der Hafenſtadt aufbewahrt worden waren. Vorhalle und Apſis ſind ſpäteren Umbauten gewichen; aber das Mittelſchiff bietet (abgeſehen von der Decke) das ſeltene Beiſpiel einer wohlerhaltenen Ausſchmückung aus altchriſtlicher Zeit.

Eine Stunde ſüdlich der Stadt in faſt unbewohnter, ſumpfiger Ebene zwiſchen Feldern liegt die Kirche S. Apollinare in Claſſe. Einſtmals lag ſie in der belebten Hafenſtadt Claſſis oder doch dicht vor ihren Thoren; nun hat ſich das Meer zurückgezogen und die Gegend iſt verödet. Es iſt die beſterhaltene und ſchönſte altchriſtliche Baſilika Italiens und der Welt. Durch Julianus Argentarius, dem „Schatzmeiſter", 534 begonnen iſt ſie 549 geweiht worden. Einige Einzelheiten ſind an ihr im Laufe der Jahrhunderte geändert, aber die Anlage im ganzen iſt geblieben und giebt ein ziemlich reines Bild des alten Zuſtands. Nur wenig iſt der dreiſchiffige Ziegelbau an ſeinen Außenwänden gegliedert: die vielen ſpäter vermauerten Fenſter im oberen Mittelſchiff und in den Seitenſchiffen ſind mit Liſenen und Blendbogen umkleidet. Der Stirnſeite iſt die einſtöckige Säulenvorhalle, die einſt an beiden Seiten mit kleinen Türmen abſchloß, vorgelagert — heute vermauert und durch einen Anbau vollends entſtellt, aber in Wiederherſtellung begriffen. Frei ſteht der runde Glockenturm neben der Kirche, um zwei Jahrhunderte vielleicht jünger und erſt noch ſpäter durch einen Gang mit dem Innern der Kirche verbunden; in ſeiner Geſtalt ein Muſterbeiſpiel ravennatiſcher Türme und bei aller Maſſigkeit ſich doch in wohlbedachter Abſicht nach oben erleichternd durch die ſteigende Zahl der kleinen, jetzt noch vermauerten Fenſter. Das Innere

Digitized by Google

der Kirche ist von feierlichster Wirkung, obwohl die Mosaiken des Mittelschiffs fehlen, aller Marmorschmuck der Seitenschiffwände fortgeschleppt ist, und Mauern wie Fußboden jetzt öde sind. Ein Mittelschiff, getragen von 24 schönen Säulen, an seinem Ende die breite Treppe, die zum erhöhten, ganz mit Mosaiken geschmückten Altarplatz mit seiner halbkreisförmigen Apsis emporführt, zwei Seitenschiffe, die in rechteckigen Kapellen auf gleicher Linie mit der Apsis endigen — das alles in weiten hohen Verhältnissen, die man beim ersten Blick mit voller Klarheit übersieht. Herrlicher war es freilich noch, als das

Abb. 17. S. Apollinare in Classe bei Ravenna. Äußeres.

helle Tageslicht ungehindert durch alle die Fenster einströmte und die Wände im Glanz der schimmernden Mosaikgemälde und der farbigen Marmorverkleidung leuchteten. Aber auch in dieser Verkümmerung ist der Eindruck dieser Basilika überwältigend schön. (Abb. 17 u. 18.)

Außerordentlich gering sind die Überreste altchristlicher Baukunst in Gallien, an der Donau und am Rhein. Am deutlichsten sind sie in Trier, der ältesten deutschen Stadt, längere Zeit hindurch als Augusta Trevirorum von allen römischen Kolonien diesseits der Alpen die angesehenste und wichtigste, seit Diocletian Hauptstadt von Belgica prima und bis zu Ende des vierten Jahrhunderts mehrfach Residenz

Digitized by Google

römischer Kaiser. Schon 314 erscheint der Bischof von Trier mit dem Bau einer größeren Kirche beschäftigt, in welcher, noch ehe sie vollendet war, Gottesdienst gehalten wurde. Man glaubt diese bischöfliche Kirche von Trier, die älteste Kirche Deutschlands, im heutigen Dom wieder zu finden, dessen römischer Kern ein Quadrat darstellt; die flache Decke war durch zwölf auf vier Granitsäulen ruhenden Gurtbögen getragen, eine Apsis fehlte. Doch ist es fast wahrscheinlicher, daß hier eine zur

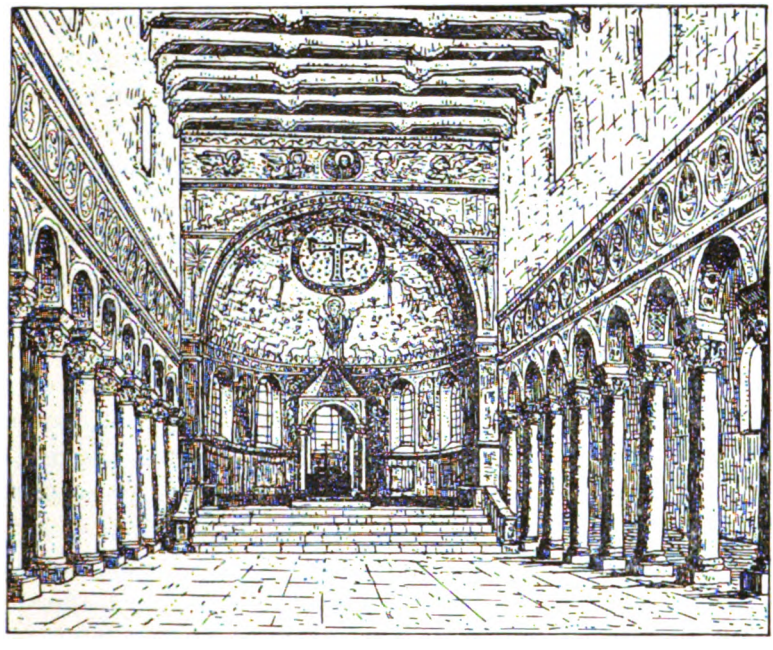


Abb. 18. S. Apollinare in Classe bei Ravenna. Inneres.

christlichen Kirche umgestaltete Gerichtsbasilika vorliegt. Nach der teilweisen Zerstörung des Baues durch die Franken stellte Bischof Nicetius (528—566) den römischen Bau in der alten Weise her; nach der Verwüstung durch die Normannen erneuerten und erweiterten ihn Bischof Poppo (1016—47) und seine Nachfolger. Der alte römische Bauteil ist noch heute an dem roten Sandstein erkennbar. Ist es beim Dom nur Vermutung, daß sein Grundbau einst weltlichen Zwecken gedient hat, so ist es bei der Basilika ausgemacht, daß sie einst als

Digitized by Google

öffentliche Halle zu Gerichtsverhandlungen und für den kaufmännischen Verkehr Triers benutzt worden ist. Erst Friedrich Wilhelm IV hat sie 1846—1856 zur evangelischen Kirche verwandelt. Es ist ein großes längliches Viereck, ganz aus Ziegeln erbaut, dessen eine Schmalseite in eine halbkreisförmige Apsis ausläbt. Eine Säulenstellung soll früher vorhanden gewesen sein, fehlt aber jetzt.

Wer die Entwicklungsgeschichte der Basilika bis in ihre Einzelheiten studieren will, darf an den ziemlich zahlreichen Baureſten im römischen Afrika nicht vorüber gehen. Sie sind von nicht zu unterschätzender Bedeutung, vornehmlich dadurch, daß eine Reihe von ihnen die eigentliche römische Basilikaform als dreischiffigen durch Säulen getrennten und in eine Apsis ausladenden Raum nicht kennt. Hier wird es genügen, wenn als besonders wertvoll die Basiliken zu Theveste (Tebessa) und zu Tifaced (Tipesa) in Numidien genannt werden. Bei der letzteren stand der Altar nicht in der Apsis, sondern dieser gegenüber auf einer an die Mauer der Kirche anstoßenden Erhöhung.

Die Bauten Konstantinopels und der übrigen Balkanhalbinsel, soweit man sie aus zahlreichen aber geringfügigen Resten überhaupt noch zu erkennen vermag, unterscheiden sich nicht von der abendländischen Basilikaform. Nur hat hier das frühe Aufkommen des Mönchtums zu einer Bevorzugung der Emporenanlage geführt, die man darum recht eigentlich ein besonderes Merkmal der griechischen Kirche nennen kann; sie ist im lateinischen Westen nie so allgemein eingeführt worden, wie im Osten, sondern immer nur vereinzelte Seltenheit geblieben. Bei den Ausgrabungen in Olympia kam auch überraschend eine altchristliche Basilika zu Tage, die deutlich zeigt, wie weit oft diese Gemeinden bei der Verwendung antiker Bauten zu christlichen Gottesdienstzwecken gegangen sind; auch hat sie die einzigen in Europa noch an ihrer ursprünglichen Stelle und trotz teilweiser Zerstörung leidlich erhaltenen Altarschranken (Cancelli), die sich ganz an römische Formen anlehnen.

In Kleinasien begegnen wir einer bereits frühzeitig auftretenden Neigung zur Eindeckung des Langhauses mit Kuppelgewölben. Dabei kommen vor allem die Kirchenbauten in Syrien in Betracht, das einst durch die Eroberung Alexanders des Großen der griechischen

Digitized by Google

Bildung erschlossen worden war, und seitdem eine glanzvolle Mischkultur zeigte, in der es doch seine Eigenart nie ganz aufgehen ließ. Hier haben wir zunächst die schon erwähnte Beschreibung der Basilika von Tyrus durch Eusebius, der darin im ganzen ein Bild der römischen Form entwirft, wenn dabei auch einige Lücken und Dunkelheiten vorkommen. So wird eine Apsis überhaupt nicht erwähnt. Der Bau muß stattlich und glänzend gewesen sein. Wir entnehmen dieser Schilderung einige Stellen nach V. Schultzes Übersetzung: „Durch eine breite und hochragende Vorhalle mit der Front gegen das aufgehende Sonnenlicht gewährte er (Paulinus, der bischöfliche Erbauer) auch den weit von der Umfriedigung außerhalb des Heiligtums Befindlichen eine volle Vorahnung des im Innern zu Schauenden . . . (Das Atrium mit umgebender Säulenhalle und Wasserbecken in der Mitte) ist die erste Station für die Eintretenden, denen aber, die noch der ersten Einführung (in die Gemeinde) harren, ein passender Aufenthaltsort . . . Ja, den Anblick dieser Dinge überbietend, schloß er an die innere noch größere Vorhalle die Eingänge zur Kirche und zwar so, daß er wiederum gegen die Strahlen der Sonne in derselben drei Thore baute . . . Gleicherweise zog er an beiden Seiten des Innern der Kirche Säulenhallen in der Zahl der Eingänge. Über denselben aber ersann er von oben für volleres (als durch die Eingänge) Licht verschiedene Zugänge (d. h. Fenster) zu dem Gemeindehause und schmückte sie mit zierlichen Holzgittern. Aus reichem und wertvollem Material erbaute er das königliche Haus, in opferfreudiger Liberalität keine Kosten scheuend. Daher scheint es mir überflüssig, die Länge und Breite des Baues zu schildern, seine glanzvolle Schönheit, seine nicht in Worte zu fassende Mächtigkeit, den herrlichen Anblick der Einzelheiten zu beschreiben, sowie seine himmelanstrebenden Mauern und die auf diesen lagernden Libanonzedern. Nachdem er so die Kirche vollendet hatte, versah er sie zu oberst mit hohen Sitzen, den Vorstehern zur Ehrung, und weiterhin mit Bänken in bestimmter Reihenfolge nach geziemender Ordnung für alle (Kleriker). Vor allem aber stellte er in der Mitte den allerheiligsten Altar auf, und diese Stätte umschloß er, damit sie von der Menge nicht betreten werde, mit Holzschranken, welche zierliches Schnitzwerk krönte."

Digitized by Google

Von dieser Basilika ist jetzt nichts mehr vorhanden; vielleicht steht aber die alte von den Venetianern gegründete Kreuzfahrerkirche an ihrer Stelle.

Erst die Forschungen der letzten dreißig Jahre haben über die reichentwickelten Basiliken Syriens Aufschlüsse gegeben. Da Langholz in diesen waldarmen Gegenden nicht vorhanden war, sah man sich ausschließlich auf Steinbau angewiesen. Dadurch war eine eigentümliche Verwendung von Stützen, Pfeilern, Säulen und Kragsteinen bedingt, die den Bauformen etwas massenhaftes und derbes gaben. Die feineren Formen, welche durch Übertragung von der Holzbildnerei

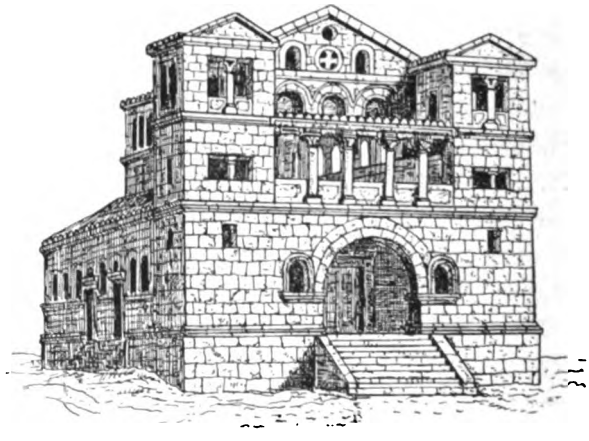


Abb. 19. Basilika in Turmanin. Westseite.

anderswo auf die Steinbearbeitung übertragen wurden, blieben unbekannt. Die Wirkung dieser Bauten ist daher mehr ernst und ruhig, als im Abendlande; aber sie vereinigen doch in eigenartiger Weise Würde, Gediegenheit und Schönheit. Dabei war man mit schmückendem Beiwerk nicht sparsam. Die Säulen wurden zahlreich verwendet; ihre Kapitäle zeigen mit Vorliebe den antiken Akanthus und die Weinrebe, durch ein angebrachtes Monogramm Christi wurden sie verchristlicht. Die Stirnseiten bilden öfters offene Säulenhallen, das Mittelschiff ist nicht immer überhöht; viele Fenster sind an den Schiffswänden angebracht; die Apsis ist meistens innen rund, außen quadratisch. Als ein besonders stattlicher und bemerkenswerter Bau gilt die Kirche von

Digitized by Google

Turmanin in der Nähe von Aleppo. Sie ist eine Säulenbasilika aus dem sechsten Jahrhundert, die sich dadurch auszeichnet, daß die halbrunde Apsis des Hauptschiffes auch nach außen als Rundung vorspringt, während die beiden Nebenapsiden in viereckige Türme eingeschlossen sind. Die etwas schwerfällige Stirnseite des Gebäudes ist von zwei Türmen von je drei Stockwerken eingefaßt, welche wie das Hauptschiff Giebel tragen und durch einen über dem Haupteingang laufenden Säulengang verbunden sind. Jetzt ist es nur noch eine schöne Ruine, die doch die ursprüngliche Anlage gut erkennen läßt; wobei es denn verwunderlich ist, wie nahe dieser Kirchenbau dem späteren romanischen Stile kam. (Abb. 19.)

3. Zentralbauten.

Der Gewölbebau, der den Griechen im Blütenalter ihrer Kunst fremd geblieben war, ist den Römern als eine altitalische Erbschaft von den Etruskern überliefert und bald in ausgedehnter Art und in den mannigfaltigsten Verbindungen von ihnen angewendet worden. Mit der wachsenden Beherrschung seiner Gesetze wuchs auch die Vorliebe für runde oder vieleckige kuppelbedeckte Räume. Es waren zunächst Grabmäler, die in dieser Weise errichtet wurden, dann aber wandte man die Form auch auf Tempel und andere Baulichkeiten an. Die großartigste und eigentümlichste Schöpfung dieser Baukunst ist der Wunderbau des Pantheon in Rom. Ein mächtiger Mauercylinder, 43 Meter im inneren Durchmesser, wird von einer vollständigen Kuppel bedeckt, deren Scheitelhöhe vom Boden gleich dem Durchmesser des Rundbaues ist. Sie hat oben in der Mitte eine runde Öffnung von 6 Meter im Durchmesser, von welcher dem herrlichen Raume ein mächtig zusammenschließendes, den Eindruck großartiger Einfachheit verstärkendes Oberlicht zuströmt. So ewig mustergültig diese Gestaltung von Rundbau und Kuppel ist, so ist sie doch nicht die letzte und höchste Bildung dieser Bauform. Sie erfordert, da die Kuppel sich ringsum auf der Wand erhebt, also auf allen Punkten ein angemessenes Widerlager braucht, eine Mauer von mächtiger Dicke und kann bei einigermaßen ungeschickter Ausführung leicht etwas Schwerfälliges und Plumpes

Digitized by Google

bekommen. Viel anmutiger und reizvoller wird die Anlage, wenn der kuppeltragende Mauercylinder durchbrochen und in einige Pfeiler aufgelöst wird, so daß der ungeheure Schub des Gewölbes auf wenige Punkte (eben die Pfeiler) geleitet wird und durch angelegte Neben- und Halbkuppeln ein künstlich berechnetes Gegengewicht erhält. So ist der große Rundraum in den Caracallathermen in Rom aufgeführt worden: die Cylindermauer ist durchbrochen und in einen Kreis freistehender Pfeiler aufgelöst, wodurch der Kuppelsaal mit den anliegenden Bauteilen in vielfache unmittelbare Verbindung gesetzt wird. Ein weiterer baukünstlerischer Fortschritt war die Hängekuppel, die, soviel uns überkommen ist, zum erstenmale in Rom bei dem sogenannten Tempel der Minerva Medica angewendet wurde, einem antiken Nymphäum, zehneckig, von 50 Meter Umfang, etwa aus dem dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Das neue an dieser Bauweise ist dies, daß die Kuppel nicht auf einem runden Unterbau ruht, sondern aus dem Vieleck entwickelt wird. Durch geeignete Zwischenglieder, die Gewölbezwickel (Pendentifs), in die der untere Teil der Kuppel durch das Einschneiden der Trägerbogen aufgelöst wurde, ist die Lösung auf das glücklichste erreicht worden, daß die Einheit der Wölbung die Vielheit der gegliederten Umfassungsmauer bedeckte. Seitdem werden Kuppeln fast durchgängig als Hängekuppeln aufgeführt. (Abb. 20.)

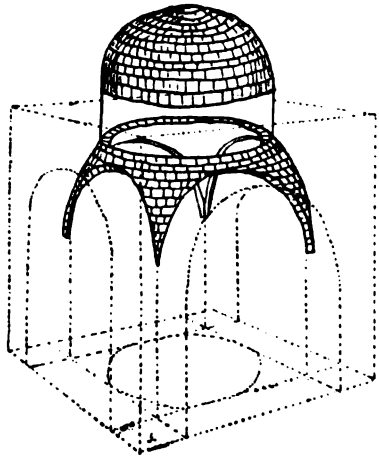


Abb. 20.
Schema einer Hängekuppel.

Es lag nahe genug, daß die christlichen Gemeinden bei dem Bau ihrer Kirchen nicht achtlos an diesen Rund- und Kuppelbauten vorübergingen. Ist doch gerade für Baumeister die Wölbung eines schönen Kuppelraums stets ein besonders ersehntes Strebeziel geblieben. Wenn die großen Raumbildner der Renaissance auf der Höhe des künstlerischen Könnens sich in ihren kühnsten Träumen ergingen, dann planten sie

Digitized by Google

kuppelüberwölbte Zentralbauten. Michelangelo kannte keine würdigere Beschließung seines langen thatenreichen Lebens als die Wölbung der Kuppel über dem Petersdom. Und nie wieder ist dieses Sehnen der Baumeister verschwunden, über die Tage der Barockzeit hinweg bis in unser Zeitalter, da man die Kuppeln aus Eisen und Glas errichtet. Der Zentralbau ist ein unsterblicher Baugedanke geblieben.

So kann es uns nicht verwundern, wenn wir die Gotteshäuser der Christen schon von den Tagen Konstantins an nicht nur in der Basilikaform, sondern auch als Zentralbauten errichtet sehen; und zwar nicht nur als Grabkirchen in Anlehnung an die römischen Grabrotunden; auch nicht überwiegend als Taufkapellen, in deren Mittelpunkt sich das Wasserbecken befand, sondern auch als Gemeindekirchen.

Nun besteht ein großer Unterschied in der künstlerischen Wirkung wie in der zweckmäßigen Ausgestaltung zwischen der Basilikaform und dem Zentralbau. Bei der Basilika beziehen sich alle Linien der Längenrichtung entsprechend auf den Schlußpunkt, die Apsis mit Altar und Bischofsthron, während bei der Rund- oder Vieleckkirche der Mittelraum die Hauptsache bleiben muß. Denn das ist ja die Eigenart des Zentralbaus, daß sich bei ihm das gesamte Bauwerk in gleichmäßiger Ausbreitung um einen Mittelpunkt und mit straffer und harmonischer Beziehung zu einer senkrechten Axe gliedert. Empfängt nun noch, wie es natürlich ist, der Mittelraum durch den Kranz der auf dem Krönungssims der Kuppel angebrachten Fenster ein verstärktes Licht, so läßt sich diesem glanzdurchfluteten Raume gegenüber in demselben Bau kein Bauglied anfügen, das die erste Stelle für das Auge erhält. Immer wird in einer Zentralkirche die als eine Nische an den Mittelraum angefügte Apsis gewissermaßen ein Anhängsel bleiben und die Hauptbedeutung muß dem Gemeinderaume zufallen. Sollte darum wirklich der Altar das allgemeine Ziel des Hauses für Auge und Sinn werden, so mußte er in einem Zentralraum seine Stelle im Mittelpunkte haben, auf den hin sich alle Glieder und Linien beziehen. Das aber widersprach der gottesdienstlichen Sitte, nach der die Gläubigen alle das Angesicht nach ein und derselben Richtung kehren sollten, ohne sich um den Altar herum zu scharen. So war es erklärlich, daß es bei der Anwendung des Zentralbaus über einige Anfänge und Versuche nicht

Digitized by Google

herausgekommen ist; diese Art Raumgliederung wollte sich eben nicht genügend der priesterlichen Lehre fügen, nach der der Altarraum die Hauptsache sei, während die Gemeindekirche erst in zweiter Linie zu stehen habe. Nur im oströmischen Reiche hat man, als dem kuppelgewöhnten Orient nahe, zahlreiche Zentralkirchen aufgeführt und diese ganze Art der Bauform künstlerisch durchgebildet. Im Abendland ist der reine Zentralbau immer nur ein geduldeter Gast geblieben, der in der Priesterkirche keine rechte Heimat fand; und auch die Bestrebungen der Renaissance-Architekten haben ihn nicht völlig einbürgern können. Für den katholischen Gottesdienst ist naturgemäß die Basilikaform mit der stark betonten Längsrichtung dem Altare zu die zweckmäßigste Anlage. Erst der Protestantismus hat die Zentralanlage mit ihrem die Gemeinde straff zusammenschließenden Hauptraum weiter ausgebildet und sieht jetzt — wie die heutigen Kirchen aller seiner kirchlichen Richtungen bewiesen — bewußt oder halb widerwillig das anzustrebende Ziel seiner Kirchenbaukunst in der Ausgestaltung des Zentralbaus für evangelische Gemeindegottesdienste.

In Rom gehören dem ältesten Zeitalter christlichen Kirchenbaus noch vier als Zentralanlagen errichtete Denkmäler an. Zunächst die Taufkirche des Lateran, S. Giovanni in Fonte, die älteste und lange Zeit einzige Taufkapelle der Hauptstadt, deren achteckiger Grundriß das stehende Vorbild für alle ähnlichen Anlagen geworden ist, und in die spätere Sage die Taufe Konstantin des Großen durch Papst Sylvester I verlegt hat. Der Raum ist durch acht große Porphyrsäulen mit antikem Marmorgebälk in einen Mittelraum mit Umgang geteilt. In der Mitte befindet sich das Taufbecken aus grünem Basalt. Sodann S. Costanza, ursprünglich das Grabmal der Konstantia, von Konstantin für diese seine Tochter erbaut, 1256 in eine Kirche umgewandelt; 24 Granitsäulen tragen den Kuppelbau, der 22 Meter im Durchmesser hat. Endlich S. Pietro e Marcellino vor der Porta Maggiore mit dem ehemaligen Mausoleum der Kaiserin Helena. Das wichtigste Denkmal Roms in dieser Hinsicht ist aber S. Stefano Rotondo auf dem Caelius, ein großartiger Bau, noch heute trotz der Verkleinerung die größte römische Rundkirche, die aus einem System dreier

Digitized by Google

konzentrischer Ringe bestand, welche durch vier Kreuzarme durchbrochen waren. Der runde Mittelraum wird von 22 jonischen Säulen mit geradem Gebälk getragen. Ausgeschlossen ist übrigens nicht, daß dieser Bau ursprünglich profanen Zwecken gedient hat. Vielleicht war er eine Markthalle des vierten Jahrhunderts und wurde zu christlich-gottesdienstlichen Zwecken nur umgebaut.

Mehrere höchst bedeutsame Zentralbauten birgt Ravenna in seinen stillen Mauern. Der älteste davon, das Grabmal der Gallia Placidia, jetzt S. Nazario e Celso, um 440 von dieser Kaiserin gegründet, ein schlichter Bau aus Ziegelsteinen mit Ziegeldach. Unter dem viereckigen Mittelbau birgt sich eine Kuppel, die gleich den übrigen Wölbungen des Innern auf seltsame Weise durch schräg in einander gesteckte, meterhohe Thongefäße gebildet wird, ebenso wie bei den Gewölben von S. Giovanni in Fonte und S. Vitale. Das Innere hat die Form eines lateinischen Kreuzes (15 Meter lang, 12 Meter breit) mit der Kuppel über der Vierung; wenig schmale Fenster tragen ein halbes Licht in den Raum. Ziemlich gleichzeitig wurde das Taufhaus der Orthodoxen errichtet, S. Giovanni in Fonte, ein hoher, schöner achteckiger Kuppelraum, dessen Wölbung von zwei übereinander liegenden Bogenstellungen getragen wird. In der Mitte steht der große Taufbrunnen von Marmor und Porphyr. Die Kirche S. Maria in Cosmedin war früher die Taufkapelle der Arianer, bescheidener im Umfange als das Taufhaus der Orthodoxen, aber ihm doch im achteckigen Grundriß und im Schmuck des Innern nahe verwandt. Der bedeutendste ravennatische Zentralbau ist die Kirche S. Vitale, ein Werk des Julianus Argentarius und des Bischofs Ecclesius (524—536), ursprünglich wohl die Hofkirche und darum das Vorbild, nach dem später Karl der Große das Münster in Aachen erbaute. Eine hohe lichtspendende Kuppel steigt auf über dem weiten achteckigen Innenraum, der einen Durchmesser von fast 35 Meter hat; starke Pfeiler streben von unten empor und tragen ihre Wölbung. Nach Osten öffnet sich das Achteck für Altarraum und Apsis; im Westen, dem Altare gegenüber, war der alte, jetzt verbaute Eingang. Den ganzen kuppelüberspannten Mittelraum umgiebt, durch die Pfeiler und dazwischen stehende Säulen abgetrennt, im Erd-

Digitized by Google

geschoß ein breiter Umgang, dem oben eine Empore entspricht. Dieser obere Umgang war der Raum für die Frauen; Treppen führten in den niedrigen Türmen, die rechts und links der Vorhalle stehen, hinauf. Die Formbehandlung der Einzelheiten, die Kapitäle und Kämpfer mit ihren Zierformen erinnern unverkennbar an byzantinische Eigentümlichkeiten. Die Arbeiten zur Erneuerung der Kirche sind jetzt noch nicht abgeschlossen, doch ist schon heute der Eindruck des Innern gewaltig. Überall ist Leben, harmonische Bewegung und höchste Zierlichkeit. Die in verschiedenen Richtungen sich öffnenden Bogen und Durchblicke, der Wechsel der Bogenlinien, dazu der überaus reiche musivische Schmuck geben dem prachtvollen Raume etwas überraschend Weiches, dem Gefühl Wohlthuendes. Die Verbindung von Mittelraum und Altarplatz ist zweifellos höchst reizvoll und malerisch, namentlich auch im Hinblick auf die sie umgebenden Umgänge; aber eigentlich wird die geschlossene Einheit des Systems doch einigermaßen durch den Chorbau unterbrochen. Zudem ist die Kuppel übermäßig hoch. Der Außenbau zeigt den einfachen Aufbau aller ravennatischen Kirchenbauten mit deren bezeichnenden Merkmalen.

Eine überaus merkwürdige Zentralkirche ist S. Lorenzo in Mailand. Die Möglichkeit, daß sie ursprünglich ein profanes römisches Gebäude gewesen ist, bleibt freilich vorhanden, wie man auch schon bei den beiden ravennatischen Taufhäusern die Vermutung nicht ohne weiteres ablehnen kann, es seien einst antike Badehallen gewesen. Vielleicht also war diese großartige Kirchenhalle mit ihrer schönen Innenwirkung einst der Hauptraum der Thermen oder des Palastes Maximians. Wenigstens dreimal ist sie in späteren Jahrhunderten umgebaut worden, zuletzt 1573. Das Mittelschiff bildet ein Achteck, in dessen Ecken acht Pfeiler 25 Meter hoch emporsteigen. Dieselben sind durch Rundbogen verbunden, über denen sich ein im Durchmesser 25 Meter weites Kuppelgewölbe erhebt. Die Anlage einer die Baueinheit durchbrechenden Altarapsis ist vermieden; der zweigeschossige Umgang ist lückenlos rings um den Mittelraum herumgeführt. Die Lorenzokirche hat lebhaft die Aufmerksamkeit der großen Meister der Renaissance auf sich gezogen: Leonardo da Vinci hat sie gezeichnet und Bramante ist durch sie für seine Leistungen auf dem Gebiete des

Digitized by Google

Zentralbaus, vor allem zum Bau von St. Peter in Rom angeregt worden. Das kann uns nicht wundern, denn auch auf uns wirkt die stille Größe vollendeter Raumentfaltung, wie sie uns in diesem Kirchenraume trotz allerlei Mängel seiner Ausführung entgegentritt, mit sieghaftem Zauber und läßt uns über diese eigenartige Bauschöpfung reinste Freude empfinden.

Die aufgezählten Kirchen dürften sämtliche Beispiele des abendländischen Zentralbaus darstellen. Sie sind demnach recht selten, weil, wie dargethan wurde, diese Art Gestaltung sich im Westen keiner priesterlichen Teilnahme erfreuen konnte. Aber auch diese wenigen Bauten haben doch das eine große Verdienst, fruchtbare und bedeutungsvolle Baugedanken aus dem Altertum hinübergerettet zu haben, so daß sie nach langen Jahrhunderten im Zeitalter der Renaissance zu neuer Schönheit aufleben konnten.

Weit zahlreicher sind die Zentralbauten im Osten gewesen. Berühmt ist in Konstantinopel die Kirche S. Sergius und Bachus, eine Art Mittelding zwischen Längen- und Zentralbau. Auf das glänzendste Beispiel des byzantinischen Kuppelbaus, die Sophienkirche in derselben Stadt, werden wir später zurückzukommen haben.

Die alte Vorliebe des Orients für den kuppelgedeckten Rundbau hat in Kleinasien und Syrien überaus zahlreiche Zentralkirchen errichten lassen. Die wichtigste von ihnen war der tempelartige Rundbau über dem heiligen Grabe in Jerusalem. Er wurde durch Kaiser Konstantin an der Stelle errichtet, an der man bei Ausgrabungen „wider alles Erwarten" auf die Grabstätte Jesu stieß und neben der nach späterer Überlieferung auch das Kreuz auffand. Die Kirche wurde 336 eingeweiht und bestand neben dem eigentlichen Rundbau über dem Grabe aus einer großen dem Zeichen des Kreuzes gewidmeten Basilika. Eine Schilderung des Gesamtbaus besitzen wir aus der Feder des Eusebius, der in seiner Lebensbeschreibung Konstantins den Brief bietet, den der Kaiser an den Bischof Macarius von Jerusalem richtete, um den Bau in die Wege zu leiten, und dann die Kirche selbst beschreibt. Aber so umständlich und wortreich diese Beschreibung ist, so wenig klar und bestimmt drückt sie sich aus, so daß sie gar verschieden ausgelegt werden kann und die nachbildenden Zeichnungen späterer

Digitized by Google

Gelehrter und Künstler bis auf den heutigen Tag eine geradezu belustigende Musterkarte der verschiedenartigsten Möglichkeiten bieten. Doch ist wohl soviel als sicher anzunehmen, daß die eigentliche Grabeskirche, — auch Anastasis, Auferstehung genannt, weil Jesus hier aus dem Grabe auferstand — nach Art der sonstigen antiken und altchristlichen Mausoleen eine Rotunde gewesen ist, in deren Mitte sich, umgeben von 12 Apostel-Säulen, das Grab befand. Darüber erhob sich ein Kuppelansatz (Tambour) und ein weites oben offenes Kuppelgewölbe. Von dem Urbaue ist so gut wie nichts erhalten geblieben. Doch wissen wir, daß die Kreuzfahrer die Schilderung des Rundbaues mit nach Haus gebracht haben und daß damals allenthalben Nachbildungen der Heiliggrabkirche entstanden. In Deutschland sind diejenigen zu Fulda, Konstanz und Paderborn die bedeutendsten. Am bekanntesten ist neuerdings die von Innichen in Tirol geworden, die auf Wunsch des Kaisers Friedrich zum Vorbild des Grabbaues genommen wurde, in dem er selbst und seine Gemahlin die letzte Ruhestatt gefunden hat.

Zwei andere alte Rundbauten Jerusalems, die Himmelfahrtskirche auf dem Ölberge und die Kirche im Thale Josaphat sind gleichfalls nicht auf uns gekommen. Doch ist es möglich, daß der Felsendom auf Moriah, die Omar-Moschee (Kubbet-es-Sachrah) als ein Werk justinianischer Zeit oder doch als ein byzantinischer Bau, d. h. von byzantinischen Meistern für einen arabischen Kalifen (Abd-el-Melik 688—691) errichtet wurde. Er ist ein großes stattliches Achteck, dessen Innenwirkung von seinen Besuchern um ihrer Schönheit und Farbenpracht willen sehr gerühmt wird. Der Platz, den dieser Felsendom einnimmt, ist zweifellos der des salomonischen Tempels, aber daß er selbst diesen altheiligen Bau darstelle, ist eine fromme Selbsttäuschung der Kreuzfahrer gewesen, die sich eine Zeit lang hier als Tempelhüter (Templer) niedergelassen hatten. Seitdem galt aber die Bauform der Moschee für die des Zionstempels. Und wenn auf Gemälden und sonstwo das jüdische Heiligtum abgebildet wurde, pflegte man ihm die Gestalt des Felsendoms zu geben. So z. B. auf Peruginos Bild der Vermählung Mariä im Museum zu Caen und auf seiner köstlichen Weiterbildung, der Sposalizio Rafaels in der Brera

Digitized by Google

zu Mailand. Aber auch auf anderen Gemälden italienischer und flandrischer Meister kann man diese Anklänge an die Omar-Moschee wahrnehmen.

4. Altchristliche Bildnerei.

In den ersten christlichen Jahrhunderten verschwand die Bildhauerei vollkommen hinter der Malerei. In den Formen der Bildsäulen trat dem Christen die alte heidnische Götzenwelt gleichsam verkörpert entgegen. So war es schon fromme Scheu und die Furcht vor neuer Abgötterei, die Hammer und Meißel christlichen Händen fern hielt. Zudem sind Bildhauerwerke teuer, und da die Mehrzahl der Gemeindeglieder zunächst den ärmeren Ständen angehörte, so war schon um der Kosten willen die Anwendung einer solchen vornehmen Kunst ausgeschlossen. Die leichten Wandmalereien in den Grüften waren von geübter Handwerkerhand schnell hingepinselt, ohne großen Aufwand zu veranlassen. Auch konnten sie ungefährdet im Dunkel der Gräbergänge ausgeführt werden, ohne daß ein spähendes Auge sie wahrnahm. Der Bildhauer aber brauchte helles Licht für seine Werkstätte, und so konnten ihm und seiner Kunst die Verfolgungszeiten allzuleicht gefährlich werden.

Doch die alte Furcht vor drohendem Götzendienst schwand, der Wohlstand der Gemeinde wuchs, die alte tief im Blut steckende Lust zur Bildnerei erwachte und so erstand doch eine christliche Bildhauerkunst. Als Kaiser Konstantin am Ponte molle den sicheren Sieg errungen hatte, soll er sich eine Bildsäule haben setzen lassen mit dem heilbringenden Zeichen des Kreuzes in der Hand. Auch die Kaiserin Helena ließ sich in Elfenbein und Erz abbilden. Und in Konstantinopel wurden verschiedene Bildwerke errichtet, die den guten Hirten inmitten seiner Schafe und Daniel unter den Löwen darstellten; ja der Heiland selbst erhielt dort sein Standbild. Davon ist nichts erhalten, so wenig wie jene Christusstatue, die in den Anfängen des Christentums eine eigentümliche Rolle gespielt hat. Der Kirchenhistoriker Eusebius, welcher das Werk sah, erzählt: „Bei dieser Gelegenheit halte ich nicht für angemessen, eine Erzählung zu übergehen, welche auch unseren Nach-

Digitized by Google

kommen in Erinnerung gebracht zu werden verdient. Man sagt nämlich, die Blutflüssige, welche nach den heiligen Evangelien bei unserem Heilande Erlösung von ihrem Leiden fand, sei von dorther (Paneas, Cäsarea Philippi) gekommen; ihr Haus wird noch in der Stadt gezeigt, und es hat sich noch ein merkwürdiges Denkmal von der durch den Heiland ihr erwiesenen Gnade erhalten. Es steht nämlich auf einem hohen Stein an der Thür dieses Hauses die eherne Statue einer Frau, die auf die Kniee niedergebeugt einer Flehenden gleich die Hand vorwärts streckt. Ihr gegenüber befindet sich, von demselben Stoffe gefertigt, die Bildsäule eines aufgerichteten Mannes, welcher mit einem Doppelgewand anständig bekleidet ist und seine Hand nach der Frau ausstreckt. Zu seinen Füßen auf derselben Basis sproßt eine eigenartige Pflanze empor, welche bis an den Saum des ehernen Gewandes reicht und als Heilmittel gegen allerlei Krankheiten gilt. Diese Mannesgestalt, sagt man, sei das Bild Jesu. Sie hat sich bis auf unsere Zeit erhalten und ich habe sie bei meinem Aufenthalte in dieser Stadt mit eigenen Augen gesehen. Es kann auch nicht wunder nehmen, daß vormalige Heiden, wenn sie von unserem Heilande Wohlthaten erfuhren, so gehandelt haben." Man hat gegen diese Deutung eingewandt, es würde sich wohl um eine Bildsäule handeln, die zu Ehren eines Kaisers aufgerichtet gewesen sei, so daß die flehende oder dankende Frau das Sinnbild der Stadt oder Provinz sei. Oder auch, daß es sich um ein Standbild des Äskulap handle, dem eine Geheilte zu Füßen gesunken sei. Aber im Grunde liegt doch kein triftiger Grund vor, die Volksüberlieferung zu bestreiten. Gerade weil in den ersten Jahrhunderten ein Bild Jesu unter Christen nicht vorkam, mußte ein einzelnes Bildwerk von ihm um so auffallender sein, und die Deutung der Erzstatue auf ihn mußte eine tiefere Begründung haben. Jedenfalls hat Kaiser Julian die Erklärung des Volksmundes für so beachtenswert gehalten, daß er um ihretwillen die Bildsäule zerstören und seine eigene an ihre Stelle setzen ließ.

Nur wenig Bildhauerwerke des christlichen Altertums sind uns erhalten geblieben. Die ältesten davon gaben das Lieblingsbild der Gemeinde wieder, den guten Hirten. Hier war ein Jesusbild gefunden, das nicht zur göttlichen Verehrung einlud und doch den

Digitized by Google

Erlöser darstellte. Rom besitzt fünf Bildwerke des guten Hirten, andere finden sich in Konstantinopel, Griechenland und Spanien. Das bekannteste und schönste, oft nachgebildete steht im römischen Lateranmuseum, eine sehr anmutige Arbeit aus feinkörnigem griechischem Marmor: der sehr jugendliche Hirt trägt das Lamm auf den Schultern, dessen Füße er mit je einer Hand faßt und dem er das mit langen vollen Locken umrahmte Antlitz zukehrt. Die leicht geöffneten Lippen rufen einen eigenartig anziehenden Eindruck hervor. Der Knabenjüngling trägt die kurze ärmellose Tunika, um den Hals hängt die Hirtentasche. So lieblich diese Hirtengestalt ist: mit unbedingter Bestimmtheit lassen sich die Zweifel an ihrer christlichen Herkunft nicht beschwichtigen. Vielleicht hat das Urbild doch in heidnischer Werkstatt gestanden.

Von besonderer Bedeutung ist die 1551 gefundene, in künstlerischem Geiste gearbeitete Bildsäule des Hippolytus. Sie stellt das — jetzt stark erneuerte — über lebensgroße Abbild eines mit dem Gewande des Philosophen bekleideten sitzenden Lehrers oder Rhetors vor. Die an der Seite des Bischofstuhls angebrachten Inschriften bieten das Verzeichnis der bekannten und einiger verloren gegangener Schriftwerke des Hippolytus, der zu Anfang des dritten Jahrhunderts in Rom lebte und dort mit den Bischöfen Zephyrinus und Callistus wegen disziplinarer und dogmatischer Meinungsverschiedenheit in heftigen Streit geriet, eine Zeit lang das Haupt einer auf strengen Grundsätzen aufgebauten Sondergemeinde war, endlich vielleicht als Märtyrer endigte, wenn er nicht, was fast wahrscheinlicher ist, in der Verbannung gestorben, aber in Rom begraben ist. Er hat als Toter dann auch von der rechtgläubigen Kirche jene hohe Verehrung genossen, die uns aus den Hymnen des Prudentius entgegentönt. Als ein Denkmal dieser Verehrung dürfen wir wohl diese Bildsäule ansehen, die einzige, welche in den ersten vier Jahrhunderten einer nicht dem biblisch-apostolischen Kreise angehörenden Persönlichkeit seitens der Christen gewidmet wurde. Was an ihr echt ist, zeigt die Kunstfertigkeit des dritten oder vierten Jahrhunderts. Sie steht jetzt im Lateran am Eingange der Hallen für die christlichen Altertümer wie ein treuer Wächter. An den Knieen der Gestalt will man, nach einer sicheren Erfahrung ihrer

Digitized by Google

Wirkung auf den Marmor, die Spuren von Küssen bemerkt haben; sie ist also Gegenstand religiöser Verehrung gewesen.

Noch viel deutlicher nimmt man diese zehrende Kraft andächtiger Liebeszeichen an jener berühmten Bildsäule des Petrus in der Peterskirche zu Rom wahr; ihr haben fromme Lippen im Lauf der Jahrhunderte den rechten, etwas über die Basis hinaus ragenden Fuß zu einem artigen Klumpfuß weggeküßt. Sie hat immer gern als ein Werk urchristlichen Altertums gegolten, dann ist sie als eine um den Petrusschlüssel vermehrte römische Senatorengestalt angesehen und ihres alten Nimbus beraubt worden. Sie ist doch wohl erst im 13. Jahrhundert entstanden, vielleicht sogar durch den bekannten Bildhauer Arnolfo di Cambio; jedenfalls ist sie eine edle Vorbotin der neubeginnenden italienischen Kunst und ebenso zweifellos eine verbessernde Nachbildung jener anderen Petrusbildsäule, welche — aus Marmor gefertigt — einst in der Vorhalle der alten Peterskirche stand und von Paul V in die vatikanische Unterkirche übertragen wurde. Dabei ist die antike Herkunft nicht völlig abzuweisen. Die Behandlung des Gewandes, der Fußbekleidung und der ganzen Körperhaltung läßt mit Sicherheit auf eine altrömische Konsularstatue als Urbild schließen. Nun sitzt der eherne Fischerapostel steif und feierlich als Hüter des gewaltigen Doms, in der Hand hält er den heiligen Hausschlüssel und den Fuß bietet er dem Mund der Gläubigen dar, die doch zumeist erst den bronzenen Gliederrest vorsichtig mit dem Taschentuch abwischen, ehe sie ihm einen flüchtigen Kuß aufdrücken.

Eins der merkwürdigsten Denkmäler der alten christlichen Bildnerkunst ist die Holzthüre an S. Sabina in Rom. Die Kirche ist im 5. Jahrhundert auf dem Aventin errichtet worden. Ihr Haupteingang wird durch eine aus Cypressenholz gearbeitete Thür verschlossen, deren Füllungen einst 28 größere und kleinere Reliefplatten bildeten, von denen noch 18 vorhanden sind. Die geschnitzten Darstellungen gehören zum Teil dem alten, zum Teil dem neuen Testament an. Sie sind das einzige uns noch vorliegende Beispiel einer Anwendung von Bildhauerarbeit zu figürlicher Ausschmückung von Kirchenthüren und noch dadurch besonders bemerkenswert, daß sie das früheste Vorkommen eines Kreuzigungsbildes zeigen. Die betreffende Tafel zeigt vor einem

Digitized by Google

architektonischen Hintergrund drei nackte männliche Gestalten, von denen die mittlere größer ist als die beiden anderen. Die nur mit einem kurzen Schurz bedeckten Körper sind geschickt gearbeitet, die Köpfe sind bartlos, die Hände und wahrscheinlich auch die Füße mit Nägeln durchbohrt. Die Schnitzerei, die eigentlich kaum Gekreuzigte, also schmerzvoll Sterbende zeigt, sondern mehr vor dem Kreuze in Lebensfrische Stehende, stammt wohl aus dem 5. Jahrhundert.

Wie wir die altchristliche Malerei am besten aus dem Schmuck der Grüfte kennen lernen, so erhalten wir auch das sicherste und umfassendste Bild von den Leistungen altchristlicher Plastik durch die Betrachtung der Totenstätten. Eine große Zahl von Sarkophagen sind auf uns gekommen, die uns die Bedeutung der Bildnerei in den ersten Jahrhunderten der leidenden und der siegenden Kirche erkennen lassen. Freilich auch hier ist es zunächst eine durchgängige und weitgehende Abhängigkeit von der antiken Kunst, die wir wahrnehmen. Aber indem die altgewohnten Kunstformen immer mehr neue Gedanken ausdrücken mußten, gewann diese Kunstübung allmählich einen selbständigen Geist, der schließlich auch als künstlerisches Vermögen das heidnisch-weltliche übertrifft. Aber es war nur eine kurze Blütezeit dieser Bildnerei, die, noch ehe sie zur Lösung wirklich großer Aufgaben berufen war, in den Verfall der gesamten Kunst verflochten wurde und mit dem Sturze des Weltreichs selbst dahinschwand. Nur in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts gab es eine selbständige und wertvolle christliche Bildnerei.

Es ist noch eine offene Frage, ob die in den Katakomben gefundenen Totengebeine ursprünglich in Holzsärgen gebettet gewesen sind, wie man aus einigen Nachrichten schließen zu dürfen glaubt, oder ob die Leichen unmittelbar in das steinerne Grab gelegt wurden. Vermutlich sind beide Arten der Bestattung gebräuchlich gewesen. Die künstlerisch gestalteten Steinsärge sind jedenfalls wesentlich nachkonstantinischen Ursprungs. Sie wurden aus gebrannter Erde oder aus Blei, zumeist aus Kalk- und Sandstein, häufig aus Marmor, selten aus Porphyr hergestellt. Man versenkte diese Sarkophage entweder unter die Erde oder stellte sie in eine Wandnische auf; die oben erwähnten Arcosolien sind eine einfache Nachbildung solcher Sarkophag-

Digitized by Google

nischen. Man darf nun nicht annehmen, als ob alle diese Steinsärge künstlerisch ausgestattet gewesen wären; bei weitem die meisten waren vielmehr völlig bildlos und lediglich Nachbildungen antiker Werke. Aber schon im griechisch-römischen Altertum haben vermögende Leute die steinerne Totentruhe gern mit allerlei Bildwerk ausschmücken lassen. Man wählte zu diesen Bildnereien Gruppen von Nereiden und Tritonen, stellte die Bestattungsfeierlichkeiten dar, gab eine Abbildung von Wettspielen und Weinlesen, schilderte Ereignisse aus den Kampf- und Siegeszügen des Bacchus, bildete die bewegten Szenen der kaledonischen Jagd oder zierte die vier Seiten mit ganzen Mythen in fortlaufender Bilderreihe. Wie es bei ihren Wandgemälden die christlichen Katakombenmaler machten, thaten es nun auch die christlichen Bildhauer und nahmen unbefangen in rein dekorativer Absicht viele von den alten, allen geläufigen Kunstformen mit herüber und stellten nun in starker Anlehnung an die gewohnten Gestalten, häufig mit kaum sichtbarer Veränderung ihrer Haltung und Gesichtszüge die ganze Heilsgeschichte des neuen Glaubens dar. Dabei wurden mit Vorliebe dieselben Persönlichkeiten und Vorgänge des alten und neuen Testaments verwendet, denen wir schon in den Katakombenbildern begegnet sind und die dem damaligen Gedankenkreis der Gemeinde am ehesten entsprachen. Daneben finden wir aber auch hier Darstellungen von mancherlei Beschäftigungen und Beziehungen des täglichen Lebens, und auf den Längsseiten finden wir mit zunehmender Häufigkeit die Bildnisköpfe der in dem Steinsarge Gebetteten abgebildet. Zahlreiche Farbspuren erhärten dabei, was von vornherein anzunehmen ist, daß diese christlichen Sarkophage so gut wie ihre antiken Vorbilder bunt bemalt waren. Als Hauptfarben haben dabei gelb, braun, purpur und gold zu gelten.

Eine Reihe dieser hochachtbaren Leistungen der Sarkophagbildnerei stammt zweifellos noch aus den Tagen der Verfolgung, die Mehrzahl der auf uns gekommenen gehört der Zeit von der Mitte des 4. bis zum Ende des 5. Jahrhunderts an und zeigt zumeist nur handwerksmäßige Arbeit, die von einer sehr kümmerlichen Selbsterfindung oder noch häufiger von gedankenloser Nachbildung ihre Kräfte zog. Die besseren zeigen die der spätrömischen Kunst eigenen architektonischen Einfassungen und sind von Säulchen mit Bögen und Giebeln um-

Digitized by Google

rahmt. Manche zeigen dabei eine sehr klare rythmische Anordnung. Viele tragen aber ein flüchtiges Gepräge und sind mit gedrängter Gestaltenfülle wild überladen. Mit zunehmendem Verfall, dessen Spuren schon von der Mitte des 4. Jahrhunderts zu bemerken sind, begnügten die Bildhauer sich damit, einfach einzelne Gestalten oder Gruppen neben einander zu stellen und verzichteten auf jede wohl erwogene Zusammensetzung. Auch wird das technische Können immer geringer; die Figuren werden schwerfälliger und massiger, ihre Bewegung und Haltung unfreier, die Gewänder durch lange tiefe Falten unnatürlich und steif. Schließlich begnügt man sich mit eintönigen Zierformen und verzichtet ganz auf die Gestaltung menschlicher Körper.

Im ganzen wird man zugestehen müssen, daß diese Sarkophagbildnerei nicht eben ein hervorragender Zweig christlicher Kunstbethätigung gewesen ist, und daß man ihre zahlreichen Erzeugnisse in Rom, in Gallien und auch in Deutschland (Trier) zwar mit sehr reger christlich-geschichtlicher Teilnahme, aber mit nicht sonderlich viel künstlerischem Genuß zu schauen pflegt.

Nur in Ravenna erlebte die Bildhauerei eine schöne Blüte in jener der dortigen Kunst eigenen Vermischung von abendländischen mit griechischen Formen. Die dortigen Sarkophage haben eine strengere Bildung und sind nur mit wenigen, fein durchgeführten Gestalten an den Langseiten und einer Zierform von bestimmter Eigenart an den Schmalseiten geschmückt. Dabei ist Christus mit den Aposteln ein beliebter Gegenstand der Darstellung auf den Außenwänden. Der Heiland erscheint dabei stets bartlos jugendlich. Daniel in der Löwengrube und die Erweckung des Lazarus wird wiederholt abgebildet. Auf anderen Sarkophagen findet sich die Anbetung der drei heiligen Könige, die immer mit phrygischen Mützen auf dem Haupte dargestellt werden. Auch sinnbildliche Tiere kann man sehen: das Gotteslamm, die trinkenden Hirsche, die Taube, den Pfau. Häufig wird das Monogramm Christi und das Kreuzeszeichen angebracht. Die feine höchst geschmackvolle architektonische Gliederung durch Säulenbogen wird allmählich durch Palmen verdrängt, welche die Flächen einteilen. Schließlich endigt aber auch hier dieser Kunstzweig in Verfall und zeigt nur noch öde und rohe Bilder.

Digitized by Google

So starb die eigentliche Kunst des Altertums, die Bildnerei, dahin und hat den Niedergang des römischen Geistes wie den Sturz des weströmischen Reiches nicht überlebt. Erst als unter dem Hauche eines neuen großen Geistes die antike Weltanschauung sich wieder zu regen begann, hat auch die Kunst der Bildhauer eine neue Blüte erlebt. Inzwischen erhielt sich nur in der Kleinkunst ein verwilderter Rest, der freilich gelegentlich auch in der Hand eines Meisters sich zu ansehnlicher Höhe erhob.

Davon legen als hervorragendes Beispiel die beiden vorderen Marmorsäulen beredtes Zeugnis ab, die das Ciborium von S. Marco in Venedig tragen. Sie mögen aus dem 5. Jahrhundert, also noch aus alter guter Kunstzeit, herrühren. Auf ihren hohen künstlerischen Wert, der vielfach nicht erkannt worden war, hat neuerdings Zimmermann (Kunstgeschichte I, 348) mit Recht aufmerksam gemacht. Die auf den Säulen angebrachten Reliefs stellen in je neun übereinander angebrachten Ringen die Kindheitsgeschichte Jesu und einige seiner Wunder, die Passion des Heilands (aber nicht seine Kreuzigung) und seine Verklärung im Himmel dar. In der begreiflichen, wenn auch etwas übertriebenen Freude des Entdeckers sagt Zimmermann: „Vielleicht nie wieder ist die heilige Geschichte so menschlich natürlich, so ergreifend wahr und dabei so edel und rein und über alles Gewöhnliche und Irdische hinaus verklärt aufgefaßt wie hier. Mit der antiken Schönheit der Form verbindet sich eine Schönheit, Milde, Tiefe und Innigkeit des Seelischen, wie es die Antike nicht gekannt hat.“ Auch wer von dem Überschwang dieses Lobes glaubt etwas abmarkten zu sollen, wird doch zugeben müssen, daß hier thatsächlich ein bedeutendes Kunstwerk vorliegt, das durch Anmut und Empfindungsreichtum mächtig zum Beschauer spricht.

Ebenfalls ein hochbedeutsames Meisterwerk der Kleinreliefkunst ist der Bischofsstuhl des Maximian (546—552) im Dom zu Ravenna, zweifellos eine der wertvollsten Kunstarbeiten des christlichen Altertums. Er ist in Elfenbein geschnitzt und wenn auch vielleicht nicht ravennatische, sondern aus dem Osten stammende Arbeit, doch sicherlich im 5. oder 6. Jahrhundert entstanden. Der Stuhl ist eingeteilt in viele einzelne Felder, die durch breite Streifen mit reizvollem

Digitized by Google

Rankenwerk und Tieren von einander getrennt sind; fast ein Dutzend dieser Felder sind verloren gegangen oder in andere Sammlungen zerstreut. Auf den erhaltenen Platten sind die Gestalten der vier Evangelisten und des Täufers, die Geschichte Josephs und Vorgänge aus dem Leben Jesu dargestellt, alles in sehr lebendiger Frische und mit einem gesunden Realismus erzählt, der freilich seine Formen lediglich aus der Antike geschöpft hat.

5. Mosaik-Malerei.

In der siegenden Kirche verließ die Kunst der Malerei bald die dunkle Gräberwelt und begann das Haus der lebendigen Gemeinde zu schmücken. Es war die letzte Großthat des römischen Kunstgeistes, als die christlichen Maler, von seinem Hauch erfüllt, nun umfassende Bilderreihen an die Wände malten, zunächst mit raschem Pinsel auf den noch feuchten Kalkputz, al fresco, dann in der mühsameren und dauerhafteren musivischen Kunst. Und zwar trat bei diesen Malereien der altchristliche, grüblerisch sinnbildliche Zug zurück, der bisher so gern in allerlei Gestalten einen besonderen heiligen Sinn hineingeheimnißt hatte; auch die überwiegende Beziehung auf Tod und Auferstehen wurde nunmehr abgestreift und die Darstellung erhält eine vorzugsweise biblisch-geschichtliche Wesensart. Sollen die Bilder doch nun lebendiges Zeugnis ablegen von der Gnade und Treue Gottes, der von den grauen Tagen heiliger Urzeit her sein Reich auf Erden gegründet und so durch Propheten und Apostel, vor allem durch sein Kind Jesus, siegreich inmitten der finsteren Weltschuld durchgesetzt hat. Und wie nun die antike Kultur zusammenbrach, eine neue aber erst im Wachsen und Werden war, da sind diese Bilderreihen, von unbekannten Malern hergestellt, die einzigen Leistungen künstlerischen Vermögens in der damaligen Kulturmenschheit gewesen. Dieses zweite Zeitalter altchristlicher Malerei erstreckt sich von den Tagen Constantins bis in das 7. Jahrhundert hinein.

Der Wunsch, den Luther hegte: man möchte die Wände der Kirchen mit Bildern aus der heiligen Geschichte bemalen, damit sie dem ungelehrten Volke eine Bilderbibel würden zur Erbauung und

Digitized by Google

Belehrung zugleich, ist damals vielfach erfüllt worden. Denn die christliche Malerei hatte offensichtlich in erster Linie einen lehrhaften Zweck bis tief in das Mittelalter hinein und noch das Tridentiner Konzil hat ihr diese nützliche Bestimmung amtlich zuerteilt, die doch auch in der Reformationskirche allezeit ihre Anhänger fand. Was dem kirchlichen Neuling im Unterricht erzählt worden war von den Wunderthaten Gottes in der Heilsgeschichte, das sah er an den heiligen Mauern seiner Kirche in glänzender Farbe dem Auge sichtbar gemacht; und was der geistliche Redner predigte von den Gotteshelden und ihrem Wirken, fand seine kräftige Unterstützung an diesen Bildern, die gleiche Kunde sprachen. Naturgemäß wählte man zur Darstellung die Gestalten und Vorgänge, die zu dem Christenvolke am eindringlichsten redeten und die ihm als seine Lieblingsgegenstände besonders wert waren. Daher sich bald dieser Bilderkreis auf eine ganz bestimmte Reihe von biblischen Szenen beschränkte, die fast immer inne gehalten, häufig vermindert, selten erweitert wurde.

Dem Spanier Prudentius († um 405), einem Sachwalter, Staatsbeamten und Dichter wird eine Schrift zugeschrieben, die doch aus späterer Zeit stammen dürfte, den Titel Dittochaeum führt und in 49 Dreiversen (Tetrastichen) eine Art von Abriß der alt- und neutestamentlichen Geschichte in 25 Bildern bietet und wohl den Entwurf von Inschriften für einen solchen, noch herzustellenden Gemäldekreis darstellt. Ebenso wichtig sind die Mitteilungen des Bischofs Paulinus von Nola (410–431), der in Briefen und Gedichten ausführliche Nachricht über den sehr bemerkenswerten Bilderschmuck und dessen Inschriften giebt, mit dem er die von ihm aus seinem Reichtum erbauten Basiliken versehen ließ. Es sind gleichviel Bilder aus dem alten wie aus dem neuen Testament, unter letzteren auch eine Darstellung der Kreuzigung Jesu.

Von den Freskomalereien dieses Zeitalters ist nichts auf uns gekommen; wohl aber geben uns zahlreiche Mosaikmalereien ein deutliches Bild von jenem letzten Aufflammen des antiken Kunstgenius unter christlichen Händen. Allerdings ist auch hier längst nicht alles erhalten; aber die schönen und reichen Reste dieser Kunst lassen uns ahnen, warum diese also ausgeschmückten Kirchen eine so gewaltige

Digitized by Google

Wirkung auf die Zeitgenossen ausgeübt haben. Denn das Herrliche an diesen Hallen lag nicht nur in den großartigen und ergreifenden Raumverhältnissen ihrer baulichen Gestaltung, sondern wesentlich auch an der verschwenderischen Pracht, mit der sie ausgeschmückt waren und die sich neben reicher Verwendung von Marmor und Gold vor allem in der Heranziehung der musivischen Malerei bekundete.

Mosaik nennen wir die mit verschiedenfarbigen Glaswürfeln ausgeführte Malerei. Es ist eine uralte Kunst, die aus dem Orient stammt. Schon in Babylon und Ninive hat man Wände und Fußböden mit Mosaiken geschmückt, wie zu einigem Erstaunen neuere Ausgrabungen dargethan haben. Dann ist diese Technik von den Griechen und Römern gepflegt und ausgebildet worden. Wie reich das antike Haus mit musivischen Gemälden geziert war, lehrt uns ein Blick in die Trümmerstätten Pompejis und auf die zahlreichen Bilder, die von dort in die Sicherheit des neapolitanischen Museums gerettet worden sind. Die einzige geschichtliche Darstellung aus dem Altertum, die uns erhalten blieb, ist jenes berühmte Mosaik, das 1831 im Hause des Faun zu Pompeji aufgefunden ward und nach einer vortrefflichen griechischen Bildvorlage die Alexanderschlacht bei Issus zum Gegenstande hat. Ein spätrömisches Mosaikgemälde von besonders großem Umfange, 28 Gladiatorenbildnisse darstellend, wird im römischen Lateranmuseum aufbewahrt; ebendort befindet sich die kuriose Mosaikdarstellung eines ungefegten Speisesaalbodens. Künstlerisch wertvoller als diese beiden Merkwürdigkeiten ist das liebreizende kleine Mosaik, das in der Hadrianvilla bei Tivoli aufgefunden wurde und nun dem capitolinischen Museum zur vielbewunderten Zierde gereicht: Tauben auf einer Wasserschale.

Nach ihrer technischen Seite hin ist die Mosaikmalerei mehr ein Handwerk als eine Kunst. Aber der Handwerker arbeitet dabei doch nur nach dem Entwurf und unter der Leitung des Künstlers, so daß seine Arbeit schließlich sich weit mehr der hohen Kunst nähert als etwa die pompejanischen Wandmalereien der Kaiserzeit und auch als die Bilder der Katakomben, namentlich die des späteren Jahrhunderts.

Die Herstellung eines musivischen Gemäldes verlief so. Zuerst fertigte der Künstler die farbige Handzeichnung, nach welcher die Mo-

Digitized by Google

saicisten arbeiteten. Diese verwendeten kleine Glaswürfel oder Glasstifte, die mit metallischen Farbstoffen gefärbt waren, und die sie genau nach der Vorlage in den Kalkbewurf der Mauer eindrückten. Galt es graue und weiße Farben anzuwenden, so wurden die bunten Glasstifte durch Marmorwürfel ersetzt. Um den schimmernden Goldglanz zu erhalten, legte der Mosaikkünstler auf die Glasmasse ein Goldplättchen und befestigte es darauf durch den Überfang einer hellen oder durchsichtig gefärbten dünnen Glasschicht. Ein großes Gemälde auf diese Weise mit den winzig kleinen Glaswürfelchen herzustellen, erforderte einen Aufwand von bedeutender Mühe, Geduld und Zeit. Um ein Beispiel anzuführen: die farbigen Würfel an den Bildern der St. Georgskirche zu Thessalonich haben Quadratseiten von 5 mm; es gehen von ihnen auf den Quadratmeter 40000 Stück, und ihre Gesamtsumme für das ganze Kuppelbild berechnet man auf 34 Millionen. Dabei sind das noch lange nicht die kleinsten Würfel, die man angewendet hat. So mühsam diese Kunstwerke herzustellen waren, ebenso groß ist ihre Dauerhaftigkeit und ihre monumentale Festigkeit gewesen. Bildeten sie doch einen Teil der Wand selbst, und es bedurfte schon starker Gewalt, um sie zu zerstören.

Der Stil des Mosaikgemäldes verlangte um der verwendeten Kunstmittel willen große Linien und große Einfachheit in feierlicher Ruhe oder maßvoller Bewegung. Die feineren Linien des Körpers, die zarten Schattierungen des Ausdruckes lagen nicht im Bereiche seiner Fähigkeit. Ebenso wenig waren tiefe Perspektive anzubringen, und auch auf leise Übergänge der Töne mußte der Künstler verzichten. Denn der starre Glasstift war in der Hand des Malers längst nicht so gefügig, wie der elastische Pinsel, der der kleinsten Willensregung der führenden Hand willig nachgeht. Zudem muß sich das Mosaikbild der gesamten Architektur, von der es selbst ein Glied ist, unbedingt einordnen. Dadurch ergab sich wiederum ganz natürlich eine strenge Gebundenheit der Gestalten. Auch die Gliederung des Gemäldes in einzelne Gruppen wurde durch die Gliederung der Bauteile bedingt. Kurz, die einfache Größe und Erhabenheit, der gewaltige Ernst und die feierliche Würde jener altchristlichen Mosaikgestalten entsprechen durchaus dem innern Stilgesetze der angewendeten Kunst. Und gern

Digitized by Google

verzichten jene Maler auf den Reiz körperlicher Anmut, auf den beweglichen Ausdruck der Empfindungen, auf die Darstellung persönlicher Seelenregungen; denn was sie brauchten und was ihrer eigenen Wesensart entsprach, waren kräftige Grundzüge, machtvoll ausgeprägte Urbilder ihrer heiligen Gestalten, die weithin eindringlich wirken und das Gemüt des gläubigen Beschauers mit frommer Ehrfurcht erfüllen sollten. Darüber kam dann freilich die künstlerische Behandlung der Einzelformen oft zu kurz. Es fehlte auch vielfach an dem Verständnis für den natürlichen Organismus des Menschenleibes und seiner Glieder und Bewegungen. Auch die Gewänder werden oft steif und gekünstelt in ihrem Faltenwurf, wo sie nur monumental und stilvoll wirken sollten. Für die Beurteilung dieser Kunst ist eben festzuhalten, daß sie als Ausklang der Antike, nicht als schöpferische Fertigkeit des christlichen Geistes anzusehen ist. Nur der Inhalt dieser Gemälde war neu, d. h. biblisch-kirchlich; ihre Formen folgten der Entwicklung der römischen Kunst, die in ihren Gesetzen durchaus Regel und Richtschnur blieb. Jene streng herb und ernst wirkende Auffassung der Gestalten, die man früher gern als byzantinischen Stil bezeichnet hat, ist im Abendlande nichts anderes als die in christliche Linien und Formen umgewandelte, ihrem Verfall entgegen eilende alte Römerkunst.

Je mehr sich die Kunst des Basilikabaus zu ständigen Formen entwickelte, umsomehr wurde es üblich, die einzelnen Bauglieder des Kirchenraumes mit ganz bestimmten Gemälden zu schmücken. Vor allem wurde der Triumphbogen, der zum Altarraume führte und dieser selbst durch die Darstellung solcher Gestalten ausgezeichnet, die schon durch ihr Dasein Zeugnis ablegten von dem Triumphe Christi und seiner Gemeinde. Nun war ja zur Wahrheit geworden, was einst der Seher des neuen Testaments in heiliger Ahnung vorausverkündet hatte: Der, der das A und das O, der Erste und der Letzte hieß, hatte die dämonischen Mächte bezwungen und war Weltherrscher geworden. Darum genügte nicht mehr das milde Bild vom guten Hirten. An seine Stelle tritt das unschuldig blutende und dennoch siegreich den Erdkreis regierende Gotteslamm mit der Strahlenkrone; und nun ward auch der Heiland selber dargestellt, auf goldenem Throne über den Wolken sitzend, von der Schar seiner Apostеln, sonderlich von Paulus

Digitized by Google

und Petrus umgeben. Diese Gestalten wurden nun zum glänzenden Mittelpunkte der musivischen Darstellung in dem abschließenden Halbrund der Apsis. Dazu kamen die Symbole der vier Evangelisten, die nach frischem Wasser schreienden Hirsche des Psalmisten, die nach dem Heilsbrunnen dürstenden Schafe des königlichen Hirten. Die Städte Bethlehem und Jerusalem, die Ausgangspunkte der messianischen Thätigkeit Jesu, werden durch Mauern und Giebel angedeutet. Die 24 Ältesten der Offenbarung des Johannes werden gemalt als die Vertreter der irdischen und der verklärten Gemeinde; und die Seligkeit des ewigen Lebens wird gezeichnet in den Lebensbäumen des Paradiesgartens und in den Perlenthoren des himmlischen Jerusalems. Zu allen diesen Gestalten richtete sich zunächst der Blick des Eintretenden, und alles was er da sah, redete zu ihm machtvoll von Leben und Sieg, von Herrschaft und Herrlichkeit, von Kraft und Hoffnung. Die triumphierende Kirche in ihren Hauptvertretern darzustellen war die neue, die schönste Losung der christlichen Kunst. Davon zeugten auch die langen Reihen zusammenhängender Darstellungen, die sich über den Säulenbögen längs der Oberwand des Mittelschiffs hinzogen. Man wählte dazu aus dem alten Testament mit Vorliebe Bilder aus den Mosesbüchern; aus dem neuen Testament erhielten die Wunder Jesu den Vorzug. Und beide Reihen, die Vorgänge des alten Bundes und die Ereignisse aus dem Leben des Erlösers wurden nach übernommener Sitte in typische Beziehung zu einander gesetzt.

Die Städte, die uns die beste Kunde von der altchristlichen Mosaikmalerei geben, sind Rom und Ravenna.

Das älteste Beispiel einer umfassenden musivischen Ausschmückung bietet das Grabmal der Constantia in Rom, jetzt S. Costanza. Die gesamte Rundkirche war ursprünglich durch farbige Steinmalerei belebt. Leider wurde dieser Schmuck bei einer 1620 durch den Kardinal Veralli vorgenommenen, wahrhaft vandalischen Erneuerung des Baus fast ganz zerstört. Er zeigte in der Mitte ein Seestück: inmitten von fabelhaften Seetieren fuhr das mystische Schiff. Darüber waren in zwei Reihen je 12 alt- und neutestamentliche Szenen angebracht, die wohl den Hauptstücken des kirchlichen Unterrichts entsprechen mochten, welcher der in dieser Kirche vorgenommenen Taufe voranzugehen pflegte. Was

Digitized by Google

jetzt von dieser Bilderzierde an kärglichen Resten noch erhalten ist, zeigt im Tonnengewölbe des Umgangs auf blauem Grunde weinlesende Genien, Vögel, Fische, Panther und Akanthusranken in der ganzen Heiterkeit der entschwindenden antiken Kunst.

Die reichen Mosaiken der Peterskirche sind durch die Renaissance zerstört worden, dagegen sind uns schöne Reste dieser Kunst in der ehemaligen Vorhalle der Taufkirche des Laterans erhalten geblieben: auf blauem Grunde ein luftiges laubenartiges Goldgerank mit einigen christlichen Sinnbildern, alles ganz dekorativ gehalten.

Das edelste, älteste und ehrwürdigste in seiner Gesamtheit uns erhaltene Denkmal musivischer Kunst in Rom ist das Apsidalgemälde von S. Pudenziana auf dem Viminal, nach der Überlieferung im Jahre 145 über den Thermen des Hauses des Senators Pudens errichtet, in dem der Apostel Petrus gewohnt habe, danach die erste eigentliche Kirche Roms. Unter dem Papste Siricius (384—399) ist das kleine Gotteshaus umgebaut und ausgeschmückt worden. Damals ist auch das herrliche Mosaikgemälde entstanden, das später leider durch einen Umbau stark beschnitten worden ist. In der Mitte thront die majestätische Gestalt des bärtigen Christus im goldenen Gewande mit lehrender Gebärde, seine Linke hält ein offenes Buch. Etwas tiefer, im Halbkreise, sitzen die Apostel, von den Worten des Weltenlehrers begeistert; hinter ihren Fürsten, Petrus und Paulus, stehen mit Kränzen in den Händen zwei Frauen, die Kirche aus dem Judentum und die aus dem Heidentum. Den Hintergrund bildet eine Bogenhalle, über welcher die stattlichen Gebäude des himmlischen Jerusalems hervorragen. Über dem Erlöser steigt auf einem Hügel ein großes, edelsteinbesetztes Kreuz empor, und in der Luft schweben die Symbole der Evangelisten. Inhaltlich ist an diesem Gemälde besonders bemerkenswert, daß hier noch Christus und die Apostel die alleinigen Inhaber des Himmels sind und daß der Meister mit seiner Jüngerschar genau in der Stellung verharrt, in der drunten in der Apsis auf niedrigen Bänken die Presbyter sich im Halbkreis um den Thron des Bischofs scharten. Künstlerisch ist das Gemälde hervorragend durch glückliche Anordnung, Freiheit bei strenger Symmetrie und lebendigen malerischen Zusammenhang. Die Gestalten zeigen männlichen Ernst und edle

Digitized by Google

Hoheit. Die Gewänder halten sich an antike Vorbilder und sind gleichfalls in großen Linien und Maßen geordnet. Die Farbenwirkung ist außerordentlich reich und stimmungsvoll.

In S. Paolo fuori le mura sind nur noch die ursprünglichen Mosaiken am Triumphbogen erhalten, laut Inschrift 440 im Auftrag der Galla Placidia unter Leo I ausgeführt: in der Mitte das kolossale Brustbild Jesu, von einer Regenbogenglorie umschlossen; seitwärts die Evangelistensymbole, unter diesen die 24 Ältesten der Offenbarung, in tapetenartig symmetrischen auf den Heiland zuschreitenden Doppelreihen; unten Petrus und Paulus. Das Gemälde ist jedoch so häufig und so schlecht erneuert worden, daß man die alte Bedeutung kaum noch erkennen kann.

Die Mosaiken von S. Maria Maggiore am Triumphbogen und den Oberwänden des Langhauses teilen mit denen der Pauls-kathedrale das Schicksal, oft und mangelhaft erneuert worden zu sein. Über den Säulen werden Bilder der Verheißung geboten: auf der einen Seite die Geschichte der Erzväter, auf der anderen die des Moses und des Josua. Der Triumphbogen bietet dann die Erfüllung: über dem Scheitel des Bogens der Thron Gottes zwischen Petrus und Paulus, dann in vier Reihen kleiner Einzelfelder die Kindheitsgeschichte Jesu, zuletzt Bethlehem und Jerusalem, und die Lämmer (Gläubigen). Es sind an diesen Gemälden keine bedeutenden Künstler thätig gewesen. Vielleicht waren's nur Handwerker, die nach einem mangelhaft wiedergegebenen guten Vorbilde gearbeitet haben. Die doch recht mäßigen spätrömischen Reliefs der Trajanssäule haben dabei vielfach als Muster gedient. Bedeutungsvoll ist auf diesen Malereien das Hervortreten der Maria, die bei der Verkündigung in reichen Gewändern zwischen drei Engeln thront; bei der Anbetung der Magier freilich sitzt sie bescheiden auf einem Stuhle neben dem Kinde, das sich auf prächtigem Throne niedergelassen hat und von vier Engeln beschützt wird.

Einen letzten Triumph feierte die römische Kunst im 6. Jahrhundert in S. Cosma e Damiano, einer Kirche, die 528 den heiligen Ärzten Cosmas und Damianus errichtet und in den antiken Tempel Sacrae urbis hineingebaut wurde. Aus dieser Entstehungszeit haben sich die Mosaiken der Tribuna erhalten. Außen über dem

Digitized by Google

Bogen auf Goldgrund steht in der Mitte das Lamm der Offenbarung zwischen den sieben Leuchtern, Evangelistensymbolen und Resten der 24 Ältesten auf dunklem Gewölk. In der Apsis selbst steht die großartige Gestalt Jesu, ernst und würdig, erhöht auf Wolken, mit mächtiger Gebärde; er allein mit Strahlenkranz, und an Körperlänge alle anderen Figuren überragend. Ihm zu Füßen nahen rechts Petrus, den kronentragenden Cosmas heranleitend, neben ihm steht Papst Felix IV (526—530) mit der Kirche; links steht Paulus mit S. Damian und dem heiligen Theodor in morgenländischer Gewandung. Palmen erheben sich neben den Heiligen: auf dem Aste des einen Baumes steht

Abb. 21. Mosaik der Apsis in S. Cosma e Damiano in Rom.

der Auferstehungsvogel Phönix mit dem Stern. Ein friesartiger Raum unter dem Hauptbild enthält das auf Felsgrund über den vier Paradiesesflüssen stehende Gotteslamm, auf welches zwölf Lämmer aus Jerusalem und Bethlehem zuschreiten. Es sind edle Darstellungen von noch antiker, noch nicht erstarrter, doch dem Erstarren naher Hoheit und Würde. An künstlerischer Empfindung stehen sie hinter den Bildern von S. Pudenziana zurück; aber das ruhige Nebeneinanderstehen der heiligen Gestalten wirkt fast feierlicher und größer, als die dort beliebte mehr malerische Gruppierung (Abb. 21).

Von da an ist der Verfall der musivischen Kunst in Rom unverkennbar. Es werden freilich noch Jahrhunderte lang Mosaikgemälde

Digitized by Google

für die Kirchen hergestellt, aber die freie künstlerische Schöpferkraft ist von diesen Bildnern entwichen. Die alten Gegenstände und Gestalten werden bis zur Ermüdung wiederholt und allenthalben fehlt Geist und Leben. Steif und hager, ausdruckslos und innerlich tot werden die Figuren gestaltet. Der Geist ist entflohen.

Fast noch deutlicher und eindringlicher wie in Rom kann man das Aufblühen und Verwelken der christlichen Mosaikmalerei in Ravenna wahrnehmen. Aus der rein römischen Zeit dieser Stadt sind es vornehmlich die Gemälde der Grabkapelle der Gallia Placidia und des orthodoxen Baptisteriums, die unsere Teilnahme in Anspruch nehmen.

In der Grabkapelle der Gallia Placidia gehören die Mosaiken offensichtlich der älteren, mehr symbolischen Richtung an. In der Kuppel ist ein lateinisches Kreuz zwischen den Evangelistenzeichen angebracht, in den vier Bögen acht Apostel, in Haltung und Gewandung wie antike Philosophen, dazwischen Tauben aus einem Gefässe trinkend; in den Wölbungen des Querarms die übrigen vier Apostel in Goldmosaik; daneben in den Bogenfeldern Hirsche an der Quelle. Besonders berühmt ist das Bild, das Jesus als den guten Hirten darstellt. Der gute Hirt, ein ganz antiker Jüngling mit Gesichtszügen wie ein Apollo oder ein Kaiser, sitzt mit großartiger, wenn auch fehlerhafter Haltung in goldener Tunika und Purpurmantel in felsiger Uferlandschaft, die Linke am goldenen Kreuzesstabe, mit der Rechten ein Lamm liebkosend, sechs Lämmer stehen umher. Dieses Gemälde ist wohl die vollendetste Leistung auf dem Gebiete altchristlicher Malerei, noch ganz innerhalb der antiken Formenwelt weiß es auf das Geschickteste das Idyllische bis zum Erhabenen zu steigern, so daß das Lieblingsbild der Gemeinde, der gute Hirt, zugleich verschmolzen wird mit dem königlichen Gottessohn, dem die Welt zu Füßen liegt. Dazu ist die Pracht der Farbengebung wunderbar schön und abgestimmt. Ein Rätsel enthält das dieser Abbildung gegenüber liegende Bild hinter dem Altare: ein Schrank mit den Evangelien, ein Rost mit brennendem Feuer darunter, und eine schwungvoll schreitende männliche Gestalt mit einem Buche in der Hand und einem Kreuz über der Schulter. Der Rost hat manchen Ursache gegeben, in der Gestalt auf den hei-

Digitized by Google

ligen Laurentius zu raten, zu dem ja der Bratrost zu gehören pflegt. Doch kommen die Darstellungen dieses Märtyrers erst in viel späterer Zeit vor und die vier Evangelistenbücher wären ganz unerklärt. Und so wird wohl die Deutung des Rätsels Lösung am nächsten kommen, die auch hier wie gegenüber im guten Hirten ein Bild Jesu schaut, der ein ketzerisch-arianisches Evangelienbuch den Flammen übergiebt, also ein musivisches Triumphlied der Rechtgläubigkeit.

S. Giovanni in fonte, das orthodoxe Baptisterium wurde unter Bischof Neo (425—430) mit Mosaiken geschmückt; sie sind wohl erhalten und gehören zu den schönsten der altchristlichen Zeit. In den Zwickeln der unteren acht Bögen sehen wir goldenes Rankenwerk auf tiefblauem Grunde, dazwischen je ein Oval mit der Gewandfigur eines Heiligen oder Propheten in der Haltung antiker Rhetoren. Am Saum der Kuppel ist ein Fries mit perspektivischen Ansichten dreischiffiger Säulenkirchen nebst Altären und Thronsesseln zu sehen, wohl ein Sinnbild der Kirche. An der Wölbung selbst wandeln zunächst die 12 Apostel mit Kronen in den Händen, über ihnen Teppiche, zwischen ihnen Blumen, darüber dann im mittlern Rund ist die Taufe Jesu dargestellt; Johannes gießt die Wasserschale über die nackte Täuflingsgestalt, die bis zum Unterleib im Wasser steht und deren bärtiges Haupt mit dem Heiligenschein umflossen ist. Vom Himmel herab senkt sich die weiße Taube; aus den Fluten ragt die schilfbekränzte Figur des Flußgottes Jordan hervor, in den Händen hilfsbereit ein Tuch zum Abtrocknen haltend. Die Gemälde sind ungemein frisch und natürlich in der Auffassung; die Hauptgruppe ist feierlich und von edler Würde; die Farbenpracht erinnert an die Heiterkeit pompejanischer Wandgemälde; das Ganze atmet wahrhaft griechischen Geist.

Aus der ostgotisch-arianischen Zeit Theodorich des Großen stammen die ravennatischen Mosaiken des arianischen Taufhauses und die der neuen Apollinariskirche.

Die Kuppelgemälde von S. Maria in Cosmedin, dem einstigen Baptisterium, sind freilich nicht viel mehr als eine Wiederholung der Bilder, die sich in der orthodoxen Taufkapelle finden; und zwar eine Nachbildung auf tieferer Stufe des Könnens. Unten an der flachen Kuppel schreiten in einem breiten Streifen die zwölf Apostel

Digitized by Google

einem prächtigen Throne, dem Sinnbild des göttlichen Gerichts zu; sie sind durch Palmen von einander getrennt und tragen die Siegeskrone ihres Martyriums in den Händen. Im innern Kreise der Kuppel ist die Taufe Christi abgebildet. Jesus ist ein antiker Knabe; der Flußgott Jordan sitzt in voller Figur teilnehmend zur Linken, in der Hand ein Schilfrohr haltend. Gerade diese Gestalt des Täuflings ist vielleicht ursprünglicher als die des bärtigen Mannes im orthodoxen Baptisterium, die wohl erst später eingesetzt wurde. Sonst zeigen diese arianischen Malereien durchgehends Zeichen des Niedergangs der künstlerischen Fertigkeit.

Die Hauptleistung der gothischen Kunst finden wir in der Kirche S. Apollinare nuovo, die von Bischof Agnellus (553—566) mit neuen Mosaikgemälden geschmückt worden ist, um die schon von 504 stammenden Bilderreihen zu vervollständigen oder auch, sofern sie ketzerisch waren, durch rechtgläubige zu ersetzen. So stehen nun an den Langseiten der Basilika drei Reihen von Mosaiken übereinander: die ältesten aus der arianischen Zeit Theodorichs in der obersten Reihe über den Fenstern des Mittelschiffs zunächst der Decke. Es sind 26 Bilder mit Geschichten des neuen Testaments, durch Heiligengestalten von einander getrennt, klein in ihren Verhältnissen, aber trotz der Höhe, in der sie sich befinden, voll Wirkung durch die gedrängte Einfachheit der Erzählung, die in möglichst wenigen Gestalten schlagend berichtet und an edler Auffassung und wundervoller Wiedergabe von keinem Denkmale altchristlicher Kunst übertroffen wird. Sie schildern auf der linken Seite Szenen aus der Lehrthätigkeit und Wunderwirksamkeit Jesu, unterbrochen durch ein herrliches Bild, das den Heiland zwischen den Schafen und Böcken zeigt. Rechts wird die Leidensgeschichte erzählt, jedoch ohne Geißelung, Verspottung und Kreuzigung. Bei der Kreuztragung trägt Simon von Cyrene das Kreuz. Die Darstellung des Abendmahls ist die älteste uns bekannte Schilderung dieses Vorgangs. Christus liegt mit den Elfen auf antiken Ruhebetten um den halbrunden Tisch, auf dem einige Brote und zwei große Fische aufgetragen sind. So roh im Ausdruck diese elf aneinandergereihten Jüngerköpfe auch sein mögen, es ist gerade durch dieses einförmige Kunstmittel eine schlagende Wirkung erzielt: Christus, als

Digitized by Google

Hauptperson auf dem Ehrenplatz der damaligen Sitte, also an der Seite liegend, wird zum vollkommenen Mittelpunkt des Vorgangs, aller Blicke sind auf ihn gerichtet, und daß keiner dieser elf Köpfe vor dem andern hervortritt, läßt den zwölften, den Christuskopf, alle andern so weit überragen. Die beiden Bilderreihen sind übrigens, falls sie zur gleichen Zeit entstanden sind, offenbar von verschiedenen Künstlern gemalt: die Szenen links geben Jesus als unbärtigen jüngeren Mann mit rundem Kopfe, die Bilder zur Rechten dagegen mit Bart und länglicher Gesichtsbildung. Auch in der Farbengebung und Gestaltengruppierung weichen sie von einander ab.

Die Heiligengestalten unter diesen Bilderreihen neben und zwischen den Fenstern, die den mittleren Teil des Wandschmucks bilden, gehören in dieselbe Zeit Theodorichs und stellen 30 Apostel und Heilige dar, würdige Männer mit deutlichem Unterschied des einen vom andern. Zu unterst, gleich über den Säulenbögen sind die Mosaiken von 560: links, auf der nördlichen, der Frauenseite, eine Prozession von 22 weiblichen Heiligen, unter Anführung der heiligen Euphemia aus dem Thor der Hafenstadt Classis tretend und unter Vortritt der drei Weisen der Maria entgegenziehend; auf der Männerseite ein Zug von 26 männlichen Gestalten, die in den Händen Märtyrerkronen tragen und durch Palmen von einander getrennt sind, unter Anführung des heiligen Martinus, vom (teilweise übermalten) Palast des Theodorich aus zum thronenden Christus schreitend, der von vier Engeln umgeben ist. Die langen Züge der weiblichen und männlichen Gestalten ermüden das Auge durch ihre Einförmigkeit; aber auf dem thronenden Erlöser haftet der Blick wieder gefesselt: es ist ein erhabenes Bild von starkem Ausdruck und hoher Schönheit.

Unter byzantinischem Einflusse sind die Mosaiken entstanden, welche den Altarraum und die Apsis von S. Vitale schmücken und der Entstehungszeit des Kirchengebäudes (545) entstammen. In der Halbkugel der Apsis thront auf der Weltkugel sitzend der bartlose Christus, eine köstliche Gestalt von jugendlicher Schönheit mit weit offenen klugen Augen. Ihm zur Seite stehen zwei Engel und zwei Heilige, rechts S. Vitalis, der vom Heiland die Krone empfängt, links der Gründer der Kirche, Bischof Ecclesius mit erstaunlich naturwahrem

Digitized by Google

Bildniskopf, in der Hand das Kirchenmodell. Unten an den Wandflächen der Apsis einander entgegenschreitend die beiden berühmten Bilder des Kaisers Justitian und der Kaiserin Theodora. Links der Kaiser mit einer goldenen Schale in der Hand, geleitet von Hofwürdenträgern und der Leibwache, dem Erzbischof Maximianus (der die Kirche weihte) und einigen Geistlichen. Rechts die Kaiserin, ebenfalls mit einem goldenen Gefäße, begleitet von ihren Frauen und Hofbeamten der Kirche zuschreitend, vor deren Thür das Weihwasserbecken in Springbrunnenform steht. Einige Köpfe dieses kaiserlichen Kirchgangs sind sicherlich Bildnisse; von besonderem Interesse sind die faltenarmen byzantinischen Hoftrachten. Die Gestalten stehen steif und eintönig nebeneinander, entbehren aber nicht der monumentalen Würde und geben ein vorzügliches Abbild höfisch-kirchlichen Wesens der damaligen Zeit. Im Altarhaus finden sich sehr schöne Gewölbemosaiken: Engel, Tierfiguren und Ornamente darstellend. Rechts und links vom Hochaltar, über den Arkaden des Erdgeschosses, sind vier Szenen gemalt, die in allernächster Beziehung zur Meßliturgie stehen: Die Opfer Abels und Melchisedeks, die Bewirtung der Engel durch Abraham und die Opferung Isaaks sind Illustrationen des zweiten unmittelbar nach der Wandlung in der Messe von dem Priester gesprochenen Gebets und geben die alttestamentlichen Vorgänge wieder, die in diesem Gebete als Vorbilder auf den Opfertod Christi angewendet werden. Die Evangelisten und andere heilige Gestalten vervollständigen den Mosaikschmuck des Raumes, der von bedeutender Wirkung ist, da er den seelischen Ausdruck stellenweise vorzüglich wiederzugeben versteht, auch die landschaftliche Schilderung fast stimmungsvoll bietet. Freilich läßt der gewählte blaue Grund anstatt des sonst üblichen goldenen die Farben bunter erscheinen, als erfreulich ist Der goldene Grund wirkt trotz seines Glanzes stets neutraler.

Hat die ravennatische Malerei in S. Vitale noch einmal eine große Probe ihres Könnens abgelegt, so vermögen die Mosaiken von S. Apollinare in Classe diese Leistungen schon nicht mehr zu erreichen; sie zeigen sichere Kennzeichen des Verfalls. Die klassisch-römischen Nachklänge hören fast ganz auf, die seelische Regung und Bewegung erlahmt, das Persönliche und Besondere tritt zurück, die

Digitized by Google

Züge im Antlitz werden düster und greisenhaft. Starr und leblos sieht das Brustbild des Erlösers von der Höhe des Triumphbogens herab. Eine wunderlich symbolische Darstellung der Verklärung Jesu auf dem Tabor findet sich in der Apsis: ein großes von Sternen eingerahmtes Kreuz, darüber die Hand Gottes, zu beiden Seiten in Wolken Elias und Moses; weiter unten drei, die Apostel Petrus, Johannes und Jakobus darstellende, Schafe. Darunter steht in einer Landschaft mit Pflanzen, Bäumen und Vögeln der heilige Apollinaris im Erzbischofsgewand mit seinen Lämmern. Da sonst nach stets eingehaltenem Gebrauche an dieser Stelle die Gestalt Christi als Gotteslamm zu stehen pflegte, hat die Vermutung viel Wahrscheinlichkeit für sich, daß die Heiligengestalt erst nachträglich hineinverbessert worden sei, als die Verehrung des Apollinaris verlangt habe, ihn in den hervorragenden Mittelpunkt zu stellen. Vielleicht ist dieser spätere Einsatz unter dem Bischof Reparatus (672—677) geschehen, der dem Apollinariskultus sehr hold war. Zur Rechten des Hochaltars sieht man auch hier an der Wand die drei Opfer des alten Bundes: Abel, Isaak und Melchisedek.

Während sich für die figürlichen Mosaikgemälde verhältnismäßig bald eine besondere christliche Formengebung herausgebildet hat, wahrte das Mosaikpflaster, mit dem die Fußböden der Kirchen gern kunstvoll verziert wurden, länger und ungeschwächter die antike Überlieferung. Ein hervorragendes Beispiel hierfür ist der große und merkwürdige Mosaikfußboden, der in einer byzantinischen Kirche des 5. Jahrhunderts bei Kabr-Hiram in der Nähe von Tyrus gefunden und nach Paris geschafft wurde. Abgesehen von dem die Widmungsschrift einleitenden Kreuz ist auf ihm nichts Christliches zu finden; vielmehr ist seine ganze Anlage ganz der Antike entnommen und zeigt mit ihren Formen die verschiedenartigsten Tier- und Pflanzengestalten und allerlei Vorgänge des menschlichen Lebens.

Schon mehrfach ist auf das veränderte Christusbild hingedeutet worden. Etwa seit dem Ende des vierten Jahrhunderts finden wir Spuren davon, daß Jesus nicht mehr durchweg als jugendlicher Idealkopf, sondern auch als bärtiger Mann mit herabfallendem Haupthaar dargestellt wurde; und dieser Typus voll Hoheit und Mannes-

Digitized by Google

kraft ist bald der herrschende geworden. Man hat hin und hergeraten, was diese Änderung veranlaßt haben mag. Am nächsten läge ja dabei an alte Erinnerungen zu denken, die sich im Morgenland erhalten hätten und von da aus auch in das Abendland gedrungen wären. Aber man hat keine Beweismittel, die im stande wären, diese ansprechende Vermutung irgendwie zu erhärten. Die Schilderungen der Gestalt Jesu, die wir bei älteren Schriftstellern finden, stammen doch alle aus späterer Zeit und sind nichts als ein schriftlicher Niederschlag der herrschend gewordenen allgemeinen Vorstellung. So die älteste unter dem Namen und aus der Zeit des Johannes Damascenus (8. Jahrhundert): „Er erschien ähnlich unserer Gestalt und genau die Eigentümlichkeit der mütterlichen Ähnlichkeit und Adams Gestalt darstellend. Daher hat man ihn gemalt wie die alten Historiker ihn beschrieben haben, von grader Statur, mit zusammengewachsenen Augenbrauen, schönen Augen, stark gebogener Nase, anmutiger Farbe und schwarzem Bart." Sodann ein Brief des Lentulus, von diesem als Vorfahren des Pilatus an den römischen Senat geschrieben, und der Jesus schildert als schönen Mann mit krausem und gelockten Haupthaar, das auf der Mitte des Hauptes gescheitelt dunkel und glänzend um die Schultern fliegt, mit zweispitzigem kurzem Barte. Aber es hat nie einen Lentulus unter den Prokuratoren Palästinas gegeben; der Brief ist nicht vor dem 12. Jahrhundert verfaßt. Auch was von des Abgarus Jesusbild in Edessa erzählt wird, ist nichts als späte griechische Legende. Es bleibt demnach bei des Augustinus klarem Worte: „Das Antlitz des Herrn im Fleische wird in der Verschiedenheit unzähliger Vorstellungen gewechselt und gebildet. Wie sein Antlitz war, ist uns gänzlich unbekannt."

Um die Entstehung des üblichen Christustypus zu erklären, hat man allerlei antike Vorlagen herangezogen, die von den Christen nach- und umgebildet worden seien. So den Apollo für das bartlose jugendliche Haupt, den Aeskulapius für den bärtigen Manneskopf, den Zeus für den ernsten Weltenrichter und den Laokoon für den sterbenden Crucifixus. Aber diese Vermutung kann nur insoweit Gültigkeit haben, als die antiken Künstler in jenen Köpfen die Idealbilder der Schönheit, der Manneskraft, der Herrschermacht und des Schmerzes darstellten,

Digitized by Google

wie sie das in ihrer künstlerischen Phantasie schauten. Und ebenso ist dann die Jesusgestalt und namentlich der Christuskopf ein Idealbild künstlerisch-christlicher Phantasie gewesen. Es bleibt zu Recht bestehen, was einst der gelehrte Patriarch von Konstantinopel, Photius († 891), gesagt hat: „Die Bilder Jesu bei den Römern, Indiern, Griechen, Aethiopiern sind verschieden, weil sie behaupten, Christus sei in der Gestalt ihres Volkes erschienen;" d. h. die Phantasiebilder sind unwillkürlich ihren Volkstypen entnommen. Jedes Volk und jede Zeit malt eben ihr eigenes Bild, indem sie ihren Christus als ihr eigenstes Ideal zu künstlerischer Darstellung bringt. Als die alten Christen ihre Vorstellung von Jesu Aussehen künstlerisch wiedergeben wollten, hatten sie zunächst nichts anderes im Sinn als das Bild eines schönen Mannes, wie er ihnen eben jeweilig als schön erschien. Der jugendliche Idealkopf entsprach noch durchaus der hellenistisch-römischen Auffassung solcher Schönheit. Als dann die Antike mit ihrer Kraft und Frische verfiel, legte die Kunst das Hauptgewicht auf das Seelische, den Ernst und die Größe des Ausdrucks. Mittlerweile war aber der Typus des schönen Mannes bärtig geworden, und so erhielt auch Jesus den Bart und das wallende Haupthaar. Bei dem außerordentlichen Beharrungsvermögen, das gerade auf kirchlichem Gebiete den einmal gebildeten Gedankenbildern anhaftet, ist denn dieser Typus im Wandel der Jahrhunderte als einmal kirchlich approbiert bis auf den heutigen Tag der gebräuchliche geblieben; also ein männlicher Kopf, das Haupthaar in der Mitte gescheitelt und in reichen Locken auf die Schultern herabfallend; ein kurzer Bart umrahmt den unteren Teil des länglichen Gesichts; der Ausdruck ist ernst und würdevoll.

Das ist doch nur sehr im allgemeinen der kirchliche Christustypus. Jedes Zeitalter und jede kirchliche Bewegung hat nun diesem Allgemeinbilde die einzelnen Züge gegeben, die gerade diesem Geschlechte am angenehmsten und bedeutsamsten erschienen. Als nun die byzantinische Kunst sich ausbildete, hat man Jesus dargestellt als Weltlehrer mit ruhigem Ausdruck voll feierlicher Würde. Nur daß man sich in dieser spätgriechischen Weise nicht damit begnügte, eben dieses Bild schlicht und ernst zu malen; sondern man suchte die Größe des Ausdrucks durch allerlei garstige Übertreibung ins Ungemessene zu steigern. Die

Digitized by Google

Augen wurden tiefliegend und starr, das Antlitz öde und leblos. Und bald genug war der ursprüngliche schöne Ernst des heiligen Angesichts in ein düsteres, mürrisches, herbes Wesen verkehrt.

6. Miniaturmalerei.

Schon klassische Handschriften pflegten die ersten und letzten Zeilen durch rote Schrift hervorzuheben. Von dem Namen dieser Farbe nannte man dieses Verschönern rubricare (von rubrum, rot), später wurde allgemeiner miniare (von minium, Mennige, Zinkrot). Aus diesen roten oder durch rote Striche ausgezeichneten Buchstaben entwickelte sich dann die Buchmalerei, der man deshalb den Namen Miniaturmalerei gab, ihn auf alle freihändigen Zeichnungen in Handschriften und Büchern ausdehnend.

Diese Buchmalerei ist eine uralte Kunst. Schon die Ägypter zeichneten und malten auf ihre Papyrusrollen. Griechische Schulbücher brachten erläuternde Abbildungen. Aus Martial wissen wir, daß Titelbilder mit dem Bildnis des Dichters oder Schriftstellers bei den Römern nicht selten waren, und wie reich Dichtungen illustriert wurden, dafür zeugt noch heute der Bilderschmuck der Iliasbruchstücke in der Ambrosiana. Auch der Beginn der Ausstattung des Anfangsbuchstabens, des Initials, gehört noch der Nachblüte antiker Kunst an. Im Wiener Livius wird der erste Buchstabe jeder Seite vergrößert gegeben, in der Virgilhandschrift des Vatikans erhielt der erste Buchstabe jeder Seite Verzierungen in grüner, roter, gelber Farbe oder in Silber von einfacher Zeichnung. Auch die gesamte Ausstattung der Schriften war schon im Altertum häufig kostbar; mit Gold- oder Silberschrift schrieb man auf Pergament, das mit Purpur gefärbt worden war.

Auf den alten Rollen war wirkliche Malerei immerhin etwas schwierig anzubringen. Wohl aber eigneten sich die Bücherblätter trefflich dazu, als die Schriftrollen durch den Buchband verdrängt wurden.

Das junge Christentum erbte die Neigung, Bücher künstlerisch auszustatten, von der Antike, und bildete diesen Kunstzweig um so

Digitized by Google

reizvoller aus, je mehr es sich zu einer Buchreligion entwickelte, deren heilige Schriften, als die Bibel, „das Buch", sehr bald eine große Verehrung genossen. Daß man diese Bücher, die von der Heilsgeschichte genaue Kunde gaben und aus denen man in jedem Gottesdienste immer neue Erbauung und Belehrung schöpfte, mit aller Kunst und Pracht, über die man verfügte, auszuschmücken suchte, war ja ein sehr natürliches Bestreben. Daß das bald genug über die Maßen gesteigert worden ist, lehren uns die Worte des Hieronymus, der in seiner Vorrede zum Buche Hiob ausdrücklich vor diesem übertriebenen Luxus zu warnen für nötig fand. Aber auch hier war der antike Drang nach künstlerischem Schmuck für alles, was man an Gerät bedurfte und besonders für das, was man verehrte, nicht zu unterdrücken. Es blieb in der Christenheit Sitte, die zum gottesdienstlichen Gebrauche benötigten heiligen Bücher so köstlich zu zieren, wie nur irgend angängig war, und es war allen vermögenden Kirchen und allen eifrigen Büchersammlern ein lebhaftes Begehren, möglichst zahlreiche und möglichst prächtige Bücher dieser Kunstart zu besitzen.

Erst der Sieg der Buchdruckerkunst hat diesem bedeutsamen und liebenswürdigen Kunstzweige ein rasches Ende bereitet. Aber der Sammeleifer erlahmte damit noch nicht. Legten die Kirchen nicht mehr so großes Gewicht auf diesen Besitz, so lag es um so mehr den öffentlichen und privaten Sammlungen daran, diese alten schönen Schätze aufzuspeichern. So ist uns eine überaus große Zahl solcher Miniaturen erhalten geblieben. Hin und her in den Bibliotheken und Museen kann man sie finden, und vieles ist als sorgsam behüteter Reichtum auch noch in Kirchen und Klöstern vorhanden. Die Freude an dem bunten Bildschmuck ist nie erstorben, wohl aber fehlte bis vor kurzem ein wirklich wissenschaftliches Durchforschen dieser Bücherschätze aus grauer Vorzeit. Das ist jetzt anders geworden. Die Sichtung aller dieser Kunsterzeugnisse nach Zeiten und Schulen ist heute sogar ein besonders eifrig getriebener Zweig der Kunstwissenschaft geworden, und immer wieder werden neue Entdeckungen, neue Forschungsergebnisse veröffentlicht. Je umfassender aber dieses Gebiet geworden ist und je umstrittener manche seiner Fragen, um so mehr werden wir uns hier auf allgemein Gesichertes und auf kurze Andeutungen zu

Digitized by Google

beschränken haben, da es bei unserem Gesamtüberblick über die kirchliche Kunst nicht darauf ankommen kann, Einzelgebiete dieser immerhin doch mehr untergeordneten und schwierigen Kunstweise besonders zu bevorzugen.

Über die Technik der ältesten Miniaturen genügt es zu bemerken, daß sie nicht als Umriß- oder Federzeichnungen, sondern als Pinselmalereien mit kräftig deckenden Farben breit ausgeführt worden sind, wodurch eine volle malerische Wirkung erzielt wurde. Bei aller Vorliebe für stark ausgesprochene Lokalfarben verschmähte man doch auch die feineren Halbtöne nicht, mit denen man namentlich das Fleisch geschickt zu modellieren verstand. Außerdem setzte man keck dort helle Lichter auf, wo man die Bildkraft erhöhen wollte. Neben den Figuren, mit denen man die heiligen Texte verbildlichte, spielte auch das Ornament eine wichtige Rolle, vornehmlich in den sogenannten Kanones, jenen Tafeln, auf welchen die übereinstimmenden Stellen der Evangelien verzeichnet wurden. Hier pflegen die Schrifttexte unter hohen rundbogigen Arkaden in reicher Umrahmung mit allerlei zierendem Beiwerk angebracht zu werden. Im ganzen trat bei diesen Miniaturen das allegorische Element von Anfang an sehr hinter die rein geschichtliche Schilderung zurück. Das ist daraus leicht erklärlich, daß es sich bei diesen Malereien nicht wie bei den Katakombengemälden und Sarkophagbildnereien wesentlich um Darstellung von Gedanken und Hoffnungen handelte sondern um die Abbildung bestimmter Geschichten, wie sie eben von dem betreffenden Zeitalter als so in Wirklichkeit verlaufen gedacht wurden. Natürlich geschah das zunächst ganz in antiken Anschauungen und mit hellenistisch-römischen Kunstmitteln, so daß auch auf diesem Gebiete der kirchlichen Kunst nur ein ganz allmähliches Herauswachsen aus der antiken Weise wahrzunehmen ist; die dann erreichte Selbständigkeit ist doch nur eine sehr fragwürdige und hängt eng genug mit dem gesamten künstlerischen Verfall der alten Welt zusammen.

Das bei weitem hervorragendste Denkmal dieser Kunstgattung ist die Wiener Genesis, dort in dem herrlichen Saale der Hofbibliothek sorgsam behütet als ein Schatz von unermeßlichem Werte. Es sind nur Bruchstücke jener Handschrift vorhanden, die im vierten oder

Digitized by Google

fünften Jahrhundert entstanden ist und eine illustrierte Wiedergabe des ersten Mosesbuches darbietet. 24 Blätter, also 48 Seiten, sind fast unversehrt auf uns gekommen; auf jeder Seite befindet sich ein Bild. Der Text ist mit goldenen und silbernen Buchstaben auf das dunkelpurpurne, fast kirschrote Pergament geschrieben. Es ist doch ein eigenes Gefühl, mit dem man jene uralten Blätter und Bilder beschaut. Was bei den letzteren zunächst auffällt, ist die Bemerkung, daß das damalige Geschlecht gerade das, was uns Heutige an der Patriarchengeschichte das Wesentliche und Große dünkt, fast ganz unbeachtet ließ. Wenn man es nicht wüßte, daß es sich hier nach unseren Begriffen um religiöse Vorgänge und um gemütvolle Persönlichkeiten handelt: aus diesen Bildern würde man es sicherlich nicht wahrnehmen. Da ist nichts von frommem Übermenschentum und kirchlicher Dogmatisierung, wie wir es bei unseren Bilderbibeln gewohnt sind, sondern nur ein treuherzig einfältiges Schildern lauter kleiner Einzelszenen. Idyllische Genremalerei ists, aber keine gekünstelte, wie man sie heute etwa für die Kinder macht, sondern ganz unbefangene, wahrhafte, die frei nach eigenem künstlerischen Ermessen gestaltet hat und sich weder vor Zuthaten noch Weglassungen gescheut hat, wenn ihr der Text in seiner genauen Fassung irgendwie unbequem wurde. Der Kunstwert ist nicht besonders groß, aber immerhin ansehnlich und steht etwa auf derselben Stufe wie die besseren Katakombenmalereien oder auch die wertvolleren pompejanischen Wandgemälde, an deren köstliche Heiterkeit sie auch sonst wohlthätig erinnern. In harmlosester Auffassung, aber mit frischer Beobachtung und liebenswürdiger Darstellung sehen wir Begebenheiten, wie sie das erste biblische Buch erzählt, von dem Sündenfall an bis zu Jakobs Bestattung. Dabei ist es ganz die antike Formensprache und Anschauung, mit der erzählt wird. Bei Rebekka am Brunnen sitzt nach alter Weise die Brunnennymphe als Verpersönlichung des durststillenden Wassers; Potiphars Weib lagert auf einem ganz pompejanischen Ruhebett und vor ihrem Zimmer entwickeln sich die reizvollsten Szenen altrömischen Frauenlebens. Es ist mir doch sehr in die Augen gefallen, daß auf dem Bilde, das die Segnung der Söhne durch den alten Jakob darstellt, im landschaftlichen Hintergrunde mit wenigen Pinselstrichen flott, aber deutlich ein rauchender

Digitized by Google

Berg dargestellt ist, der meines Erachtens nur den Vesuv darstellen kann, da der sonst nur noch in Frage kommende Ätna in Form und Umgebung ganz anders gestaltet ist. Freilich würde ich andere Schlüsse daraus nicht ziehen, als die Möglichkeit, daß die Genesishandschrift in Neapel oder seiner Umgegend hergestellt worden ist.

Die Cottonbibel im British Museum zu London mag im fünften oder sechsten Jahrhundert entstanden sein, und steht hinter der Genesishandschrift an künstlerischer Ausdrucksfähigkeit weit zurück. Die bärtigen Köpfe nicht allein zeigen das Hereinragen barbarischer Elemente; auch anderes weist auf solche Einflüsse. Doch ist auch das Eindringen byzantinischer Formen wahrnehmbar.

Die 23 Illustrationen der Josuarolle im Vatikan zeigen in reicher Phantasie die kriegerischen Ereignisse jener Erzählung in engem Zusammenhang mit der Antike. Nach altem Brauche werden darin die Städte, Berge und Flüsse verpersönlicht. Eine Stadt z. B. wird durch eine weibliche Gestalt mit Füllhorn und Mauerkrone dargestellt. Rühmenswert bei diesen Bildern ist ein volles Kunstempfinden und eine große Leichtigkeit der Hand.

Cosmas Indicopleustes wird ein Buch des Vatikans genannt, eine christliche Topographie, 547 von Kosmas verfaßt und von einem anderen Mönche mit vortrefflichen Bildern geschmückt, die in einer eigentümlichen Vereinigung von Würde und kräftiger Schönheit wirklich monumental wirken.

Ein sehr bedeutsames Denkmal der Miniaturmalerei ist der berühmte Codex Rossanensis, eine Handschrift, die aus dem Ausgang des fünften oder dem Beginne des sechsten Jahrhunderts stammt, aber erst seit 1879 durch Gebhardt und Harnack bekannt geworden ist. Sie wurde in Rossano mit so lächerlicher Eifersucht bewacht, daß es erst ganz vor kurzem möglich gewesen ist, genaue photographische Nachbildungen ihrer Malereien zu nehmen und man bis dahin lediglich auf freihändige Nachzeichnungen angewiesen war. Es ist das älteste uns bekannte Bilderevangelium und enthält eine griechische, reich illustrierte Handschrift des Matthäus- und Markusevangeliums auf 118 purpurgefärbten Pergamentblättern. An Bildern zeigt es das Titelblatt, 40 Prophetengestalten und 17 biblisch-geschichtliche Vorgänge.

Digitized by Google

Der Unterschied zwischen diesen Malereien und denen der Genesishandschrift ist groß. Hier wird nichts mehr schlicht und unbefangen erzählt, sondern es überwiegt der feierliche Stil einer ausgesprochen kirchlichen Kunst, bei der nicht der ungebundene Maler, sondern der in seiner Auffassung kirchlich bestimmte Theologe den Hauptanteil hat. Die Zusammenstellung der Gestalten, die Ausführung der einzelnen Typen und die gesamte Anordnung des zu erzählenden Stoffes weichen weit von der altchristlich-antiken Weise ab, die uns in den Katakomben und auf den Sarkophagen begegnet und nähert sich schon auffällig der mittelalterlichen Kunstart. Man glaubt in den Blättern einen entschieden orientalischen Charakter bemerken zu können. (Abb. 22.)

Abb. 22. Bild der Fußwaschung aus dem Codex Rossanensis.

Griechischen Ursprungs sind die Miniaturen, die sich in einer Psalmenhandschrift zu Paris finden und wie von pompejanischen Wänden entlehnt aussehen. Es sind die merkwürdigsten Reste rein antiker Bibelillustration. So wird David als Hirt dargestellt, die Leier spielend, in einer völlig pompejanisch aufgefaßten Landschaft. Und ähnlich sind die anderen Bilder.

7. Liturgische Geräte und Gewänder.

Im ganzen neuen Testament und in den Schriften der christlichen Urzeit lesen wir naturgemäß nichts von besonderen gottesdienstlichen Geräten. Bestand doch diese neue Religion wesentlich mit darin, daß sie die alte Art der Gottesverehrung mit Opferdienst und streng geordneter Feier verdrängte. Um in ihrer Weise nach der Art Jesu gemeinsam Gott zu dienen brauchten die Christen nichts als den Raum, in dem sie zusammenkamen, und die Sitze, auf denen sie sich niederließen, soweit es die Größe des Ortes zugab; alsdann bedurften sie für die Predigtversammlungen der heiligen Schriftrollen, wenn sie solche besaßen, und ein Tisch mußte da sein, um an ihm gemeinsam liegend

Digitized by Google

die Bundesmahlzeit feiern zu können. Dazu was sonst als Eß- und Trinkgerät vonnöten war.

Das erste was hiervon eine Wandlung erfuhr, war der Tisch, der allmählich zum Altare wurde. Darin lag ein innerer Widerspruch. Der Altar ist das dem jüdischen und heidnischen Kultus entsprechende Gerät des Gottesdienstes. War durch das Christentum das Opfern aufgehoben, so mußte auch die gottesdienstliche Opferstätte, der Altar, verworfen werden. Der Altar der neutestamentlichen Religion war das Kreuz Christi, an dem das eine hohe Opfer dargebracht worden war. Sollten dem Herrgott weitere Opfer dargebracht werden, so konnte das nur die Gemeinde selbst sein mit ihren Herzen, ihren Gebeten, ihren Liebesgaben. Ein christlicher Altar ist und bleibt daher ein Unding. Aber mit der Ausbildung des Sakramentsbegriffs schlich sich eben auch mancher alte Opferbrauch wieder mit in den Gottesdienst der Christen ein, und rasch genug war aus dem alten Familientisch des bürgerlichen Hauses ein christlicher Opferaltar geworden. Rein äußerlich betrachtet konnte eine ähnliche Entwicklung nicht ausbleiben, sobald die Gemeinden stark anwuchsen. Denn dann war es nicht mehr möglich, den Charakter der Familienmahlzeit beizubehalten; es hätte ja zu solcher Feier Tische von allzu bedeutender Größe bedurft, die in den Wohnräumen nicht Platz gefunden haben würden. Der Tisch des Hauses wurde daher zum Orte der Zurüstung und der Weihe der Abendmahlselemente, die von hier aus der versammelten Gemeinde zugebracht wurden. Bald aber verlor sich auch noch dieses Überbleibsel traulicher Gemeinschaftsmahlzeit und mit steigender sakramentaler Bedeutung des Abendmahls entwuchs die Feier immer mehr der schlichten Liebesfeier und ward zur priesterlich feierlichen Verrichtung. Diese Entwicklung fand äußerlich ihren Abschluß darin, daß die Gemeinde nunmehr in langer Prozession zum Abendmahlstische schritt, um dort Brot und Kelch aus der Hand des Priesters zu empfangen.

Je wichtiger der priesterliche Tisch für die feiernde Bruderschaft Christi ward, um so mehr wurde er naturgemäß als hervorragendes gottesdienstliches Gerät auch äußerlich ausgebildet und geschmückt. Und zwar zunächst immer noch als wirklicher Tisch. Wie der Name „Tisch

Digitized by Google

des Herrn" (nach 1. Kor. 10, 21) gebräuchlich blieb, als er schon längst zur Opferstätte geworden war, so wies auch seine Form noch lange auf die ursprünglichen Verhältnisse zurück. In den ersten vier Jahrhunderten ist überhaupt nur der tischförmige Altar nachweisbar, wie die Abbildungen schlagend erhärten; und auch dann, als noch andere Formen aufkamen, wie die Sargform, von der Paulinus von Nola und die fünfte Kirchenversammlung von Karthago (401) sprach, blieb die alte Tischgestalt verständigerweise die am meisten gebräuchliche. Man darf annehmen, daß die ältesten Altäre aus Holz gewesen sind. Doch wie es auch im antiken Hause steinerne Tische gegeben hat, wovon die zahlreichen schönen Marmortische Pompejis hinreichend Kunde geben, so wird man auch schon in frühesten Zeiten steinerne Abendmahlstische gekannt haben. Bei der wachsenden Neigung der Gemeinden zum Monumentalen und bei dem zunehmenden im Grunde unchristlichen Bestreben einen Opferaltar zu haben, mußte die Anwendung von Stein allmählich die übliche werden. Schon Chrysostomus und Gregor von Nyssa bezeugen es, daß man zu ihrer Zeit der Regel nach zum Steinaltar übergegangen war und dabei sich an die Altäre der antiken Zeit als an die Vorbilder anlehnte.

An dem Tischaltar unterschied man die Platte (Mensa) von dem Unterbau. Der letztere bestand entweder in einer einfachen würfelförmigen Aufmauerung, oder er wurde aus zwei senkrecht gestellten Unterplatten gebildet, auf denen dann die Tischplatte wagrecht auflag, also eine Form, die dem antiken Tisch, wie wir ihn in Pompeji sehen, nachgebildet war und deren Traggestell wir heute als Tafelfüße bezeichnen.

Zumeist aber ruhte die Altarplatte auf Säulen oder Tischfüßen, deren Zahl zwischen 1, 4 und 5 schwankt und die bald rund und eckig gestaltet waren. Unbefangen verwendete man auch antike Säulen hierzu. Ein von einer einzigen Säule getragener Altar aus dem fünften Jahrhundert ist uns in dem südfranzösischen Auriol überkommen. Sein Plattenrand zeigt in Reliefbildung das Monogramm Christi zwischen zwölf Täubchen. Und diese Art der künstlerischen Ausschmückung, wonach der Rand der Mensa mit Ornamenten verziert oder mit Inschriften versehen wurde, ist lange Zeit die einzige bei den Altären gewesen.

Digitized by Google

Als der Märtyrerkultus an zunehmender Bedeutung gewann, wurde der Tischaltar allmählich durch den geschlossenen Altar verdrängt, wenigstens im Abendlande, denn die östliche Kirche blieb der alten Form im wesentlichen getreu. Die westliche aber übernahm die Form des Märtyrergrabes aus den Katakomben in die Kirche selbst, da eben die Märtyrergräber alles Interesse auf sich zogen und zu Wallfahrtsorten wurden, an denen gottesdienstliche Feiern gehalten wurden. Zunächst wurden Grab und Altar so vereinigt, daß man den Altartisch über das Grab stellte. Die Reliquien wurden dann unter dem Altare in einer Nische geborgen, die zu künstlerischer Verzierung erwünschten Anlaß bot. Später legte man die heiligen Gebeine in eine unter dem Chorraume angelegte Unterkirche (Krypta) oder auch in eine vor dem Altare unter dem Fußboden der Basilika errichtete Konfessio, zu der man auf mehreren Stufen herabstieg. So finden wir die berühmten Altaranlagen in der Peterskirche mit der knieenden Statue des Papstes Pius VI. von Canova, ähnlich in S. Paolo fuori le mura, in S. Giovanni in Laterano und in S. Maria Maggiore. Noch später wurde der Altar selbst zum Grabe des Märtyrers verwandelt, indem man in seiner Höhlung die Reliquien der Heiligen beisetzte.

Ursprünglich hat es in jeder Kirche nur einen Altar gegeben, der als ein Sinnbild der Einheit der Gemeinde galt. Aber schon Paulinus von Nola redet von mehreren Altären in der Heiliggrabkirche und ebenso werden mehrere Altäre in einer Kirche im Leben des Papstes Hilarius (461–468) und bei Gregor dem Großen erwähnt. Mögen die Nebenaltäre somit seit dem Anfang des fünften Jahrhunderts hier und da aufgekommen sein, so sind sie doch als den größeren Kirchen insgemein wesentlich erst im sechsten Jahrhundert sicher bezeugt. Sie sind ursprünglich wohl nur Tische gewesen, auf denen die Gläubigen ihre Opfergaben niederlegten und erst allmählich haben sie sich zu wirklichen Altären verwandelt. Die östliche Kirche bewahrte übrigens auch hier getreulich die Väterssitte und blieb bei dem alten Brauche, nur einen Altar in jedem Gotteshause aufzustellen.

Der Altar fand durchgängig seine Aufstellung frei vor der Apsis, d. h. da wo das Langhaus und die Halbrundnische sich berühren, dem

Digitized by Google

Haupteingange der Kirche an der entgegengesetzten Schmalseite gerade gegenüber. Nur in Centralbauten wurde gelegentlich ein besonderer Hochraum (Tribuna) für den Altar in der Mitte der Anlage errichtet.

Zumeist stand der Altar frei. Doch war er häufig durch ein Ciborium überragt, einen Überbau, der an die Bedeutung des Altars als eines Märtyrergrabes erinnerte, wie ja schon die antiken Grabdenkmäler, die Götterbilder der Alten und auch ihre Altäre gern von einem kleinen Dache überragt worden waren. Dieser Überbau des christlichen Altars wurde aus Holz oder Erz, meistens aus Stein hergestellt und bildete ein Schutzdach, das von vier Säulen getragen wurde, zwischen denen der Altar gerade Platz fand und die durch Bogen oder Architrave mit einander verbunden waren. Alle Glieder des kleinen Baus wurden mit Bildnereien aller Art reich geschmückt. Von der inneren Dachwölbung des Ciboriums hingen Lampen herab; zwischen den Säulen befestigte man an Querstangen verschiebbare Vorhänge aus kostbarem Stoffe (Vela), die zugezogen das Allerheiligste des Altars vor ungeweihten Blicken schützen sollten. (Abb. 23.)

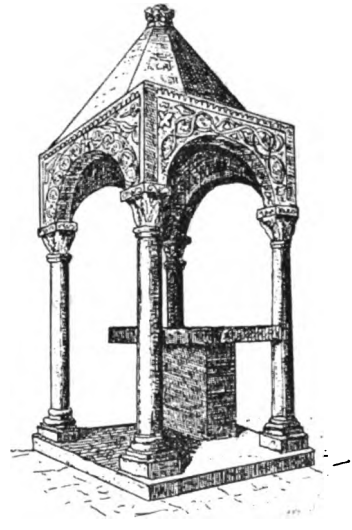


Abb. 23. Altar mit Ciborium in Perugia.

Römischer Sitte entsprechend war der Altar von Anfang an mit einem Tischtuche (Pallium, Velamen) bedeckt, das ursprünglich zweifellos aus Leinwand bestand, wie jedes andere Tischtuch auch, das aber bald durch golddurchwirkte Purpurstoffe und Decken aus gestickter Seide ersetzt wurde. Paulus Silentiarius erzählt: „Er breitet über des Altares Tisch nun das deckende Tuch aus, schön gefärbt in der purpurnen Fülle sidonischer Muschel.“ Außerdem wurden die Vorder- und Seitenteile der Altäre mit Umhängen (Antipendien) bedeckt,

Digitized by Google

die aus kostbaren Stoffen, Stickereien oder kunstvoll verzierten Metallplatten bestanden. Von der Stiftung solches wertvollen Altarschmuckes wird uns sehr häufig berichtet. Doch ist aus der alten Zeit nichts davon auf uns gekommen. Nur einige seltene Abbildungen geben uns noch von der ältesten Ausstattung des Altars spärliche Kunde. So zeigt ein Mosaikgemälde in S. Vitale in Ravenna den Altar bis zu den Stützenenden mit einem schweren Stoffe bekleidet; darüber liegt, ziemlich tief herunterfallend, ein von Fransen umsäumtes und mit einfachen Stickereien versehenes Leinentuch. Dagegen fehlt auf einem Bilde des orthodoxen Baptisteriums derselben Stadt dem dargestellten Altare überhaupt jede Bekleidung. Man wird annehmen dürfen, daß überall da, wo die Platte oder die Säulen künstlerisch gestaltet und geschmückt waren, verhüllende Altargewänder verständigerweise gar nicht verwendet wurden, sondern daß man sich dabei höchstens mit einem Tuche begnügte, das nur eben die Tischplattenfläche selbst bedeckte.

Der Priester bedurfte mancherlei Geräte für seine Opferverrichtungen am Altare. Einige davon haben sich im Gebrauch späterer Jahrhunderte erhalten, andere sind mit dem sinkenden Altertum aus der kirchlichen Sitte verschwunden. Geblieben ist durch alle Jahrhunderte als besonders wichtiges Altargerät der Kelch. Ein Trinkgefäß war ja von Anfang an eine Notwendigkeit zur Abendmahlsfeier. Ursprünglich wurden die Becher dazu gebraucht, die in mannigfachster Form und Ausstattung bei der häuslichen Mahlzeit verwendet wurden. Als das schlichte Kreisen des gesegneten Kelches in der Tischgemeinschaft aufhörte und nunmehr die Diakonen den Wein der Gemeinde zum Genusse zutrugen, wählte man von all den vorhandenen antiken Trinkgefäßen natürlich das, was zu dem neuen Zweck sich am besten eignete. Man brauchte einen Becher, der für vielen Wein Raum bot, fest hingestellt, aber auch bequem in der Hand getragen werden konnte. Und man fand ihn in dem Gefäße, das wir heute noch ausschließlich Kelch zu nennen gewohnt sind und das aus einer Trinkschale (Cuppa) bestand, die von einem breiten, wohl aufzustellenden Fuße getragen wurde und dabei in dem zwischen Schale und Fuß angebrachten runden Knaufe (Nodus) eine bequem sich der inneren Handfläche anschmiegende

Digitized by Google

Stütze zum Tragen bot. Diese Grundgestalt des Abendmahlskelches von Schale, Knauf und Fuß ist durch alle Zeiten festgehalten worden, wenn man auch die Einzelausbildung der drei konstruktiven Glieder im Laufe der verschiedenen Stilepochen stark gewechselt hat, der Knauf auch gelegentlich bei ganz großen Kelchen durch zwei Henkel ersetzt worden ist. Natürlich hat sich diese Grundform nicht mit einem Schlage durchgesetzt; und noch auf ravennatischen Mosaiken finden wir Kelche, die nach unserem Begriffe mehr einer gehenkelten Vase denn einem Kommunionbecher gleichen. Je nach den Vermögensverhältnissen der anschaffenden Gemeinde oder der spendenden Stifter war der Stoff, aus dem die Kelche gefertigt waren, mehr oder weniger kostbar und die Anwendung von künstlicher Verzierung mehr oder weniger reich. Wir finden Kelche von Holz, Thon, Erz, Horn und Elfenbein erwähnt, später auch solche von Silber und Gold; wie denn Augustin einen Diebstahl von zwei silbernen und sechs goldenen Kelchen an der Kirche zu Cirta in Afrika erwähnt. Auch gläserne Kelche sind im zweiten und dritten Jahrhundert üblich gewesen.

Das Brot lag ursprünglich unmittelbar auf dem Tischtuch; eine Patene, wie sie heute zum Kelche gehört, war also nicht erforderlich. Doch brauchte man später eine Schüssel, in der das Brot zum Altare und von ihm aus zur Verteilung in die Gemeinde getragen werden konnte, und die der Zahl der Kommunikanten entsprechend oft sehr groß war. So groß, daß es einmal einem britannischen Comes einfallen konnte, zur Heilung eines Fußleidens in einer aus der Kirche geholten Patene ein Fußbad zu nehmen. Auch diese Teller und Schüsseln wurden gern aus wertvollem Stoff gestaltet und mit schmückender Zierat versehen. Zur Aufbewahrung der geweihten Hostien, sofern sie nicht aufgebraucht worden waren, dienten Schachteln und Büchsen (Pyxiden), die häufig aus schön geschnitztem Elfenbein bestanden. Zur Heranschaffung des Weins zum Altare verwendete man große Kannen (Amulae, Amae) in der Form der antiken Mischkrüge, wenn möglich aus edlem Metall und künstlerisch geschmückt. Wasserbecken (Aquamanilia) brauchte der Priester zur Waschung der Hände vor und nach der heiligen Handlung, und auch sie wurden wertvoll gebildet. Den Gebrauch der Weihrauchgefäße übernahmen die Christen frühzeitig

Digitized by Google

von ihren griechisch-römischen Vorfahren und fanden da schöne zweckmäßige Muster vor, die sie gern nachbildeten. Leuchter wurden in der alten Zeit nicht auf die Altäre gestellt; werden Lichter erwähnt, die etwa zur Verlesung des Evangeliums angezündet wurden, wie Hieronymus erzählt, so sind es die oben erwähnten vom Ciborium herniederhängenden Hängeleuchter oder auch große Standleuchter, öfters siebenarmige nach dem Muster des jerusalemitischen Tempelleuchters geschaffen, wie er auf dem Relief des Titusbogens abgebildet ist, aber nie Altarleuchter. Der Altar blieb völlig frei, war nur mit dem Tuche bekleidet und diente lediglich der Sakramentsweihe.

Nachdem in der Christenheit einmal die ursprünglich abgethanen Begriffe Opfer und Priester wieder lebendig geworden waren, ist die Entwicklung der Sakramentsstätte vom schlichten Liebesmahltisch der Hausgemeinde bis zum prunkvollen Hochaltar der Priesterkirche ganz geradlinig verlaufen. Weniger folgerecht ist die liturgische und bauliche Gestaltung des Predigtstuhls vor sich gegangen, wenngleich die religiöse Rede von Anfang an so gut wie das Abendmahl zu den unentbehrlichen Merkmalen des christlichen Gottesdienstes gehört hat. Es kann in einem für eine geschlossene Versammlung bestimmten Raume nicht zwei Höhepunkte der Anlage geben; nur nach einem Ziele richtet sich Blick und Aufmerksamkeit der Gemeinschaft. In dem Wettstreit aber, welcher von beiden liturgischen Stätten der Vorzug gebühre, ist rasch genug dem Altare die Siegespalme geworden. Der Predigtort war ja längst nicht von dem geheimnisvollen Zauber umwoben, der mit wunderwirkendem Glanze über dem Opfertische schimmerte, es bedurfte für ihn auch keiner besonderen Ausschmückung, zudem wertete das Urteil der Kirche bald den Priester höher als den Prediger. So geht ein eigentümlicher Zwiespalt durch die Jahrhunderte. Man achtet die Predigt als ein unumgängliches und höchst bedeutsames Hauptstück im Gotteshaus, aber man zögert, dem Prediger die entsprechende Stellung anzuweisen und drängt ihn je länger je mehr zurück. Anfangs freilich schien auch hier die Entwicklung gerade vorwärts zu gehen; so lange die Predigt eine mehr missionierende Wirksamkeit auszuüben hatte, ist ihre Stätte eine durchaus bevorzugte gewesen. Aber von dem Augenblick an, als der Bischof es nicht mehr

Digitized by Google

für unbedingt notwendig erachtete, selbst zu predigen, und daher dieses Amt an Geistliche niederer Ordnung abgab, hat die bauliche und künstlerische Entwicklung des Predigtstuhls eine Unterbrechung erfahren, die von den Predigermönchen des Mittelalters noch nicht völlig überwunden werden konnte und an deren Beseitigung erst der Protestantismus mit bewußter Kraft ging, ohne doch bis heute allenthalben an die klassische Zeit der Kanzelwertung mit Glück und Geschick angeknüpft zu haben.

Der Redner in einem Wohnzimmer bedarf keinen auszeichnenden Platz, und die Prediger der ersten Gemeinden werden um so weniger eines solchen benötigt gewesen sein, als sie ja ursprünglich keinen von der Gemeinde abgesonderten geistlichen Stand bildeten. Als diese Priesterschaft sich freilich mehr und mehr von dem Laienvolke schied und eine neue eigene Kaste bildete, zudem die Gemeinde um ihres äußeren Wachstums und der liturgischen Gliederung willen größere Räume bedurfte, mußte auch der Prediger einen irgendwie ausgezeichneten Ort beanspruchen, der erhöht und den Blicken der Versammelten gut zugänglich war. Wir dürfen wohl annehmen, daß diese Stätte sich in der Nähe des Abendmahlstisches befunden hat, vielleicht auch so unmittelbar mit ihm verbunden war, daß der Prediger hinter dem Altare stehend oder sitzend sprach. Schon in den Katakombenkapellen und in den überirdischen Gräberzellen waren Vorrichtungen getroffen, die wir als besondere Sitze für den Bischof oder eine andere Person des Klerus ansehen dürfen. Bei den Basiliken erhielt dann, in Weiterbildung der bisher schon innerhalb der Hausgottesdienste geübten Sitte, die gesamte zahlreiche Geistlichkeit ihren Platz im Altarraume. Rund um die Apsis hin zogen sich Steinbänke (Subsellia), in ihrer Mitte am Schluß der Nische erhob sich auf einem Unterbau der Stuhl (die Kathedra, der Thron) des Bischofs, auf welchem sitzend er der Gemeinde über den nahe vor ihm stehenden Altar hinweg das Gotteswort verkündigte. Dieser Thron, mit Rückwand und Seitenwangen versehen, stand zumeist frei und erhielt nach Art der antiken Thronsessel häufig einen Baldachin. Der Sitte entsprechend benutzte man häufig antike Sessel aus Marmor mit pflanzlichen und tierischen Verzierungen; auch Stühle mit durchbrochenen Sitzen trifft man an, ehe-

Digitized by Google

malige Badesessel, wie sie in den Thermen üblich gewesen waren. Übergehängte Decken dienten dazu, den Thron zu schmücken und ihn dem Sitzenden behaglicher zu machen. Das Beispiel eines vornehmen Bischofsstuhls bietet der erwähnte Thron des Bischofs Maximianus in Ravenna. Ein anderes finden wir im Dom zu Torcello in der Nähe Venedigs, bei dem auch die Bänke der Priesterschaft noch vorhanden sind, während der zum Bischofsstuhle gehörige Baldachin jetzt verschwunden ist. (Abb. 24.)

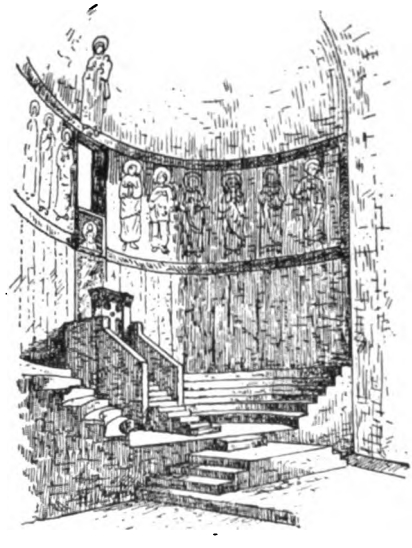


Abb. 24. Apsis mit Kathedra und Subsellia im Dom zu Torcello.

Erheischten die Größenverhältnisse des Kirchenraumes ein Nähertreten an die Gemeinde, so schritt der Bischof bis an die Schranken heran, die den Altarplatz von dem übrigen Gemeindehause trennten. Solche Schranken (Cancelli), die eine Scheidung zwischen Heiligtum und profaner Welt, zwischen Obrigkeit und Volk vornahmen, waren im jüdischen und heidnischen Altertum vielfach gebräuchlich gewesen und wurden nun um so lieber in die Kirchen übernommen, je höher der religiöse Wert des Opfertisches und der ihm zugehörigen Priesterschaft in den Augen der Gemeinde stieg. Diese Schranken waren bald aus Holz, bald aus Bronze, zumeist aus Marmor und dann häufig aus antiken Gebäuden entlehnt. Sie bestanden aus durchbrochenen Platten oder aus Tafeln, die mit Hochbildschmuck versehen waren; oft waren sie mit Inschriften versehen. An diesen Schranken wurde später das Lesepult angebracht, das zunächst zum Verlesen der heiligen Schriften bestimmt war, bald aber auch von dem Prediger als Predigtort benutzt wurde. Die Sitte der Schriftverlesung kam aus der Synagoge und blieb ein fester Bestandteil des Gottesdienstes. Zunächst

Digitized by Google

wurde sie hinter den Schranken vorgenommen. Doch machte sich bald das Bedürfnis einer für den Lesenden hergerichteten Erhöhung geltend. Diesen Hochplatz nannte man Ambo (von ἀναβαινειν hinaufsteigen), auch Pulpitum (Pult) und Turm. Oft begnügte man sich nicht mit einem Ambo, sondern brachte zwei an, einen für das Evangelium, den andern für die Epistel. Die Ambonen lagen innerhalb der Chorschranken, die sie rechts und links begrenzten oder deren Abschluß sie bildeten, doch auch da, wo ein besonders abgetrennter Chorraum im Mittelschiff errichtet war, in diesem. Der Grundriß des Ambo war kreisförmig oder vieleckig, in letzterem Falle waren die Seiten gern mit Säulen umstellt. Der Hochplatz trug eine Brüstung, deren Seiten kunstvoll verziert waren. Beliebt war die Anlage einer Doppeltreppe, die von beiden Seiten heraufführte. Die Höhe war in Anbetracht der großräumigen Basiliken häufig recht beträchtlich. Es ist vom fünften Jahrhundert an ausdrücklich bezeugt, wird aber schon früher vorgekommen sein, weil es zweckmäßig war, daß dieses Lesepult an den Schranken vielfach als Predigtstätte diente. Von hier aus las der Diakon eine Homilie, wenn der Bischof nicht predigen konnte oder mochte. Es wird erzählt, daß Chrysostomus und Augustin von diesem Ambo aus gepredigt hätten, weil sie dadurch näher an die Gemeinde herantreten konnten.

In der griechischen Kirche begnügte man sich mit den Chorschranken nicht, sondern man sonderte den Kirchenraum vom Altarplatz durch die Bilderwand (Ikonostasis), einen förmlichen mit Malereien bedeckten Holzverschlag, der den Altar gänzlich den Augen der Laien entzog. Wenn im Abendlande ein ähnliches Abtrennungsbedürfnis vorlag, was ja häufig genug geschah, so begnügte man sich wenigstens hier mit einigen Säulen, die oben einen verzierten Hauptbalken trugen und so wie durch einen Säulengang den Altarraum abschlossen. Eine solche Säulenstellung ist noch in einigen italienischen Kirchen erhalten geblieben, so in Torcello aus dem siebenten Jahrhundert.

Die Gemeinde wohnte dem Gottesdienst zumeist stehend, gelegentlich wohl auch knieend bei, Sitzbänke, die in den ersten Zeiten fraglos vorhanden waren, kamen mit dem Wachstum der Kirchenräume und der Ausgestaltung der Abendmahlsfeier zum Meßopfer völlig ab.

Digitized by Google

Auch die alten Opfergemeinden hatten ja um die Altäre gestanden. Eine Zeit lang hatte man sich in den Gemeinden nach südlicher Sitte einfach auf den Fußboden hingesetzt; das war für unziemlich erkannt worden, und Augustin erwähnt es als eine rühmenswerte Einrichtung, daß in italienischen Kirchen wirkliche Sitzbänke vorhanden seien, was auch Paulinus von Nola bestätigt. Aber das war noch in frühchristlichen Zeiten. Später kam man von dem Sitzen gänzlich ab und staunend umstand die Volksmenge die Wunder der Opferbringung, lauschend stand sie bei der Predigt ihrer Priester. Das wurde für kirchenwürdiger gehalten als das behagliche Sichniederlassen, zu dem nun nur noch die Kleriker berechtigt waren als ein Vorrecht der im göttlichen Hause wirklich Heimatberechtigten.

„Den Mantel, den ich in Troas bei Karpus gelassen, bringe mir mit", bittet Paulus in einem Briefe seinen Genossen Timotheus (II, 4, 13). Ich habe noch vor kurzem in einem gelehrten katholischen Buche, das von den priesterlichen Gewändern handelte, ernsthaft die Frage aufwerfen sehen, ob dieser Mantel wohl wirklich ein liturgisches Meßgewand gewesen sei, das der Apostel bei Darbringung des Meßopfers schmerzlich vermißt habe, was von vielen angenommen werde. So stark ist noch heute das Bedürfnis, von jeder gottesdienstlichen Sitte der Gegenwart die apostolisch-biblische Herkunft zu beweisen. Und die Ansicht ist dabei auch noch in protestantischen Kreisen weit verbreitet, daß schon in frühchristlicher Zeit die Geistlichen eine besondere Tracht getragen hätten, die den alttestamentlichen Priestergewändern nachgebildet worden sei. Das ist eine ganz hinfällige Meinung. Vielmehr steht fest, daß sich in den ersten Jahrhunderten die priesterlichen Kleider in nichts, weder in Farbe noch im Schnitt von der gewöhnlichen bürgerlichen Kleidung unterschieden haben. Die beiden wesentlichen Bestandteile der römisch-antiken Tracht: die Tunica, das leinene Unterkleid, und die Toga, das weiche faltenreiche Obergewand, später durch das engere und kürzere, griechischer Mode entlehnte Pallium ersetzt, sind auch die Elemente der Kleidung bei den christlichen Priestern und Bischöfen gewesen, wie das die alten Gemälde und Bildwerke noch bis in das vierte Jahrhundert zeigen. Auch die mit fast ausschließlicher Vorliebe von den Römern getragene weiße

Digitized by Google

Farbe hatten die Christen einfach übernommen, sie ahmten sogar den antiken Clavus nach, den Purpurstreifen, der bei den Römern ein Abzeichen des Standes oder der Würde eines Staatsbeamten war. So kann man auf altchristlichen Bildern Christus und die Apostel an ihren Gewändern durch zwei schwarze oder purpurne Streifen ausgezeichnet sehen. Erst vom Anfang des fünften Jahrhunderts an treffen wir spärliche und sehr unbestimmte Nachrichten, die auf eine Unterscheidung von Altarkleid und Alltagsgewand schließen lassen könnten. Aber noch auf den Mosaiken von S. Vitale in Ravenna ist die Kleidung der einfachen Geistlichen nicht augenfällig von der der kaiserlichen Hofbeamten verschieden und selbst noch von Gregor dem Großen hebt sein Biograph hervor, daß er und seine Umgebung nichts von der Tracht der Barbaren angenommen hätten. Wenn doch im sechsten Jahrhundert die Anfänge einer besonderen geistlichen Amtstracht wahrzunehmen sind, so bestand ihre Eigentümlichkeit sehr bezeichnend wesentlich darin, daß sie im Unterschied von der wechselnden Mode die althergebrachte Form der römischen Senatorengewandung beibehielt. Es ist derselbe Vorgang, der sich später in den Kirchen der Reformation abgespielt hat, die nach Luthers Vorbilde zunächst keine von dem Bürgerkleide verschiedene geistliche Tracht wollten, deren Diener dann aber bei der Mode des 16. Jahrhunderts stehen blieben und so nur durch das Beharrungsvermögen in religiösen und gottesdienstlichen Dingen zu einem Amtsgewand gekommen sind, das es doch in der Kirche des allgemeinen Priestertums eigentlich gar nicht geben dürfte. Als vor einem Menschenalter den protestantischen Pfarrern der Vollbart bei Strafe verboten war, geschah das auch nur aus der Sitte einer vergangenen den Bart verpönenden Mode heraus, an der die amtlichen Vertreter der Kirche noch mit Beharrlichkeit festhielten, als der stete Gebrauch des Rasiermessers innerhalb der übrigen bürgerlichen Menschheit schon lange nicht mehr zum guten Ton gehörte.

Die vierte toledanische Synode (633) unterscheidet zum erstenmale bei der geistlichen Amtstracht die Albe (Tunica), das Orarium (Stola) und die Planeta, dazu für den Bischof Stab (Baculus) und Ring (Anulus). So daß man annehmen darf, daß die Einführung beson-

Digitized by Google

derer Priestergewänder sich zwischen 500 und 600 vollzogen hat. Aber eben nur in diesem Sinne, daß die Kennzeichen bürgerlicher Ämter in der späteren Kaiserzeit einfach als Auszeichnung priesterlicher Würde übernommen worden ist. Die förmliche Ausbildung der liturgischen Gewänder zu einem ganzen kunstvollen Kleidersystem mit den feinsten hierarchischen Abstufungen und den tiefsinnigsten Beziehungen von Form und Farbe einer großen Menge von Einzelgewändern fällt erst in das frühe Mittelalter, das sich dann auch eifrigst bemühte, die Ceremonialvorschriften des alten Testaments für die jüdischen Priesterkleider als vorbildlich und maßgebend auch für die christliche Amtstracht anzusehen und zu befolgen. Beziehungen dieser Priesterkleidung zur Kunst sind insofern vorhanden, als Nadelmalerei und Kunstweberei zweifellos höchst wichtige Zweige des Kunstgewerbes darstellen und ihre Entwicklung jeweilig mit dem Kunststil eines bestimmten Zeitalters gleichlaufend vor sich geht. Doch würde ein näheres Eingehen auf diese feinen Künste für unsere Zwecke doch zu weit führen. So daß hier die Bemerkung genügen mag, daß auch die Erzeugnisse der ältesten Wirkerei und Stickerei innerhalb der Christengemeinden durchaus antike Ornamente zeigen, die christliche Bestandteile nur selten und andeutend mit aufgenommen haben.

Digitized by Google

III. Abschnitt.

Die byzantinische Kunst.

Dem klugen und stolzen Konstantin war die Ehre nicht genug gewesen, römischer Imperator und Alleinherrscher zu sein. Ihm hatte der Ruhm vorgeschwebt, der Gründer einer neuen Zeit, der Stifter einer neuen Roma zu werden. So gründete er an einer der schönsten Stellen Europas, im Angesichte Asiens die neue Hauptstadt Byzanz. Damit war grundsätzlich die Trennung des gewaltigen Weltreichs in eine östliche und eine westliche Hälfte entschieden. Und während der abendländische Teil einem raschen Verfall zueilte, erwuchs das oströmische Reich zu einem blühenden Gemeinwesen. Freilich, es war hier nicht ein frei verfaßter Staat, wie er einst am Tiberstrande sich machtvoll entfaltet hatte, sondern nach morgenländischer Weise eine Monarchie, in der der Kaiser mehr war als die Spitze der Gesamtverwaltung. Durch die von Konstantin und seinen Nachfolgern begründete gesellschaftliche Gliederung, infolge deren die Stellung und Geltung des Mannes in Staat und Leben, die äußere Ehre und Würde, der Grad des Ansehens, der Achtung und Ehrerbietung, die er von andern erwarten konnte, völlig von der Willkür des Kaisers abhängig waren, wurde das ganze römisch-byzantinische Reich an den Triumphwagen des despotischen Machthabers gefesselt, wurden die Völker, deren Väter einst durch ihre Großthaten und Geisteswerke die Welt mit ihrem Namen erfüllt, zu den Füßen eines Thrones niedergeworfen, den selten redliche und kluge Fürsten, meistens unwürdige, ja frevelhafte Herrscher inne hatten und dessen Stufen Scharen knechtischer Seelen mit Titeln und Amtskleidern knieend umgaben.

Trotz dieser nur allzu deutlich zu Tage tretenden Schattenseiten dieses Reichsgebildes ist doch die Auffassung irrig, als sei gleichsam mit seiner Gründung zugleich sein Verfall eingetreten. Das müßte

Digitized by Google

doch eine wunderliche Art des Verfallens gewesen sein, die durch Jahrhunderte hindurch ein so stolzes Sein und Herrschen möglich gemacht hätte, wie wir es doch in diesem byzantinischen Reiche sehen. Vielmehr ist zu beherzigen, daß in diesem viel geschmähten Staatswesen geistige Kultur und künstlerische Bildung eine Pflegestätte fand, als das Abendland in die elendeste Barbarei versunken war. Hier war der Ort, wo die letzte Rettung der Antike vor sich ging, die ihren Übergang in die spätere neue Kultur des abendländischen Mittelalters ermöglichte. Von hier aus sind die fruchtbarsten Keime der Geistesbildung nach dem Westen gedrungen, der selbst noch der verfeinerten Sitte und des künstlerischen Vermögens entbehrte.

Gewiß, es ist uns an dieser byzantinischen Kultur und Kunst, so gut wie an diesem östlichen Christentum vieles sehr unsympathisch, denn wir finden die antiken Überlieferungen und die altchristlichen Elemente gar zu sehr überwuchert von orientalischen Einwirkungen, die unserem Wesen im tiefsten Grund fremdartig bleiben. Wie alles am Wendepunkt von Orient und Occident Geborene hat auch der Byzantinismus für uns ein eigentümlich zwitterhaftes Ansehen. Bald erscheint er uns innerlich arm, schwächlich, von außen ganz mit eitlem Formenwesen umkleidet, bald erinnert er wieder in seinem unzerstörbaren Knochenbau an die festgegründeten Reiche des alten Morgenlands. Auch die Betrachtung seiner künstlerischen Hinterlassenschaft schwankt daher zwischen Widerwillen und Bewunderung. Aber einflußreich und von hoher Bedeutung war jedenfalls diese byzantinische Kunst.

Daß man augenblicklich diesen Einfluß und diese Bedeutung zu unterschätzen pflegt, hat seinen natürlichen Grund in der Überschätzung der oströmischen Einwirkungen, die durch den Kunsthistoriker der Renaissance, Vasari, Sitte geworden war. Noch unsere Väter sprachen von byzantinischen Bauten am Rhein und meinten damit die romanischen Dome zu Speier, Worms und Mainz. Denn es galt ihnen als ausgemacht, daß von einer selbständigen Kunst des Abendlandes vor dem 13. oder gar 14. Jahrhundert nicht geredet werden dürfe. Damit waren doch nur Beobachtungen, die für Italien eine gewisse Berechtigung haben mochten, ohne genauere Prüfung auf das deutsche und französische Kunstgebiet übernommen. Gewiß, die Kunst von

Digitized by Google

Ravenna war in ihrer letzten Blüte stark griechisch beeinflußt; die Markuskirche in Venedig war ein letztes großes Geschenk, das Byzanz dem Abendlande spendete; und in dem Mischstile Siciliens spielt das östliche Element eine hervorragende Rolle. Aber trotzdem ist Vasaris Behauptung arg übertrieben, vor Cimabue und Nicolo Pisano habe die griechische Kunst unumschränkt in Italien geherrscht und griechische Künstler wären die Lehrmeister der ersten großen Florentiner und Pisaner Meister gewesen. Für ihn, dem Sohne der Renaissance, war eben alles was nicht dieser neu-alten Kunstrichtung angehörte, einfach barbarisch; für die Unterschiede der früheren Kunst hat er kein Auge, und die köstlichsten Erzeugnisse des romanischen und des gotischen Stils sind ihm allesamt gleich stumpfsinnig, so gut wie die byzantinisch beeinflußten Bauten seines Vaterlands. Die Griechen — meint er — hätten den Italienern nur eine rohe verwilderte Kunstweise gebracht; und das ist ihm dann vielfach nachgeglaubt und nachgeredet worden, so daß das Wort byzantinisch schließlich fast nichts anderes wurde als ein künstlerisches Schmähwort. Thatsächlich war die byzantinische Kunst längst erstarrt, als sich im Abendlande die ersten Anfänge einer neuen Zeit regten.

Die byzantinische Kunst stellt eine Welt für sich dar. In den ersten Jahrhunderten ihrer Entwicklung überwog das römisch-antike Wesen, später waren es die altchristlichen Elemente, die einer besonderen Ausbildung unterzogen wurden; aber beide Male war in diesem Gewebe der orientalische Einschlag so stark, daß daraus eine ganz eigenartige Kunstsprache wurde, die für sich betrachtet und beurteilt werden will, ohne daß man von vornherein mit den scheltenden Schlagworten von kläglicher Verödung und einförmiger Greisenhaftigkeit oder mit den preisenden Ruhmreden von höchster Blüte christlicher Kunst und von schönstem Erbteil des Altertums an sie herantritt.

Die bedeutendste Stelle unter den geistigen Schöpfungen von Byzanz nimmt seine Baukunst ein. Sie allein schon würde genügen, dieser Kultur einen Ehrenplatz in der Geschichte der kirchlichen Kunst zu sichern. In der Vorliebe, die der Orient stets für die Centralanlagen gezeigt hat, blieb diese Gestaltung des gottesdienstlichen Gemeindehauses auch die Lieblingsbauform des oströmischen Reiches.

Digitized by Google

Neu kam dabei hinzu, daß man versuchte, den runden oder vieleckigen Kuppelraum mit einem Längsbau zu verbinden, also einen Bau herzustellen, bei dem die Mittelaxe betont wurde. Dadurch glich der Kirchenraum einigermaßen der Basilika. Die Grundform bildete ein annähernd gleicharmiges, sogenanntes griechisches Kreuz, über dessen Vierung die Hauptkuppel emporstieg. Dabei wurde die Kuppel durch einen von Fenstern durchbrochenen untergeschobenen kreisrunden Unterbau, den Tambour, erhöht und getragen, wodurch sie erst zur vollen Geltung kam. Die Formen der architektonischen Ausschmückung wurden zumeist klassischen Vorbildern entlehnt, die sich dann freilich manche Umgestaltung, auch Mißbildung gefallen lassen mußten. Das zeigt sich besonders an den Kapitälformen, deren Akanthusblätter zu einem krausen Gewirr scharf und starr geschnittener Formen umgebildet wurden, Muster, die oft mehr der Gewebekunst als der Bildnerei zu entstammen scheinen. Die Außenarchitektur ist wie bei den Basiliken ziemlich dürftig. Die kühne und großartige Konstruktion der einzelnen Bauglieder tritt völlig unverkleidet und unvermittelt in die Erscheinung.

Bekannte Beispiele dieser Baukunst sind die Muttergotteskirche (um 900) und die Erlöserkirche (11. Jahrhundert) in Konstantinopel und die Nikodemuskirche in Athen. Vor allem bedarf der Erwähnung die Kirche S. Sergius und Bachus in Konstantinopel: ein mittlerer achteckiger Raum wird von einer Kuppel bedeckt und in zwei Geschossen von Umgängen eingefaßt. Dieser Hauptraum wird an vier einander gegenüberliegenden Seiten durch Nischen mit hineingestellten Säulen erweitert, so daß er sich der Form eines gleichseitigen Vierecks nähert. Die angeschlossene Chornische und die ihr gegenüberliegende Vorhalle betonen mit Entschiedenheit die Längsrichtung, so daß hier in der angedeutenten Weise jene Einigung von Längs- und Centralanlage entsteht, die der byzantinischen Kunst eigentümlich ist.

Das Hauptwerk und einzigartige Musterbild der byzantinischen Baukunst ist die Hagia Sophia in Konstantinopel, ein Werk von überwältigender Größe und Bedeutung, das sich an einfacher Großartigkeit seiner Anlage und feindurchgeistigter Pracht seiner Ausstattung mit allen Kirchen des westlichen Europas messen kann und

Digitized by Google

als eine der bewunderungswürdigsten Offenbarungen aller Kunst gepriesen werden darf. Die noch unter Konstantin gegründete, der göttlichen Weisheit, d. i. dem Logos, geweihte Basilika war gelegentlich eines Volksauflaufs zu Gunsten des in die Verbannung geschickten, von der Menge angebeteten Johannes Chrysostomus (404) teilweise verbrannt. Auch der Neubau wurde 532 ein Raub der Flammen. Da beschloß Justinian, sie in größerem Umfange, mit größter Pracht, die alle Bauwerke der Erde in Schatten stellte, von Grund aus neu zu bauen und damit zugleich eine Verkörperung der mit der Majestät des Kaisertums zusammengewachsenen Reichskirche in denkbar glänzendster Weise zu schaffen. Um die Kosten zu bestreiten, wurden besondere Steuern ausgeschrieben und auf echt orientalische Weise den Beamten ihre Gehälter gekürzt. Die Angaben über das Baupersonal erinnern

Abb. 25. Kuppelschema der Hagia Sophia.

an die Berichte der Bibel vom salomonischen Tempelbau. Hundert Werkführer hatten die Leitung, unter jedem arbeiteten hundert Maurer, fünftausend auf der rechten, ebensoviel auf der linken Seite. Zu Baumeistern bestimmte der Kaiser zwei berühmte Künstler der damaligen Zeit, Anthemios von Trallis und Isidoros von Milet, beides Asiaten; die Oberaufsicht behielt er sich selbst vor. Im Leinenkittel besuchte er zu der Stunde, in der er sonst zu rasten pflegte, die Baustätte, überwachte die Arbeiter und feuerte sie zur Eile an. So wurde der ganze ungeheure Bau in kaum sechs Jahren vollendet. Man veranstaltete zu seiner Einweihung am 27. Dezember 537 ein großes Fest. Justinian eilte entzückt in die Kirche und rief mit erhobenen Händen aus: „Gelobt sei Gott, der mich gewürdigt hat, solch Werk zu vollenden. Salomo, ich habe dich besiegt!“ (Abb. 25.)

Digitized by Google

Von der prächtigen Ausstattung der Sophienkirche erhalten wir schon durch die Nachrichten von den mannigfachen Baustoffen einen ungefähren Begriff. Die Massen der Wände und Kuppeln führte man aus Backstein, die Pfeiler teilweise aus Kalkstein auf. Im Innern wurden diese Steinmassen mit farbigem Stuckmarmor überkleidet. Dazu kam dann der weitere Schmuck in Gold, Mosaik und kostbaren Steinen. Die Provinzen hatten den Befehl erhalten, die edelsten Gesteine herbeizubringen, die beschafft werden konnten. Da war phrygischer weißer Marmor mit rosenfarbenen Streifen, grüner aus Lakonien, blauer aus Lybien, schwarzer weißgeränderter keltischer und ähnlicher vom Bosporus, dazu Granit und Porphyr aus Egypten. Daß man sich diese Stoffe zum Teil aus älteren Gebäuden zusammenholte, lag im Wesen dieser Zeit. Acht dunkelrote Porphyrsäulen, welche von Aurelian aus dem Sonnentempel zu Baalbeck fortgeschleppt waren, um sein derselben Gottheit errichtetes Heiligtum am Abhange des Quirinal zu schmücken, kamen jetzt wieder von Rom nach dem Osten. Andere acht dunkelgrüne Marmorsäulen waren von dem großen Dianentempel zu Ephesus, andere aus Troas, Kyzikus, Athen und den Cykladen herbeigeschleppt. Tempel aller alten Religionen hatten beigetragen, damit dieser Christenbau erstehe als ein Ruhmestempel der Kaiser wie ein Heiligtum Gottes.

Seit der Eroberung Konstantinopels durch die Türken ist die Hagia Sophia zur Moschee verwandelt worden. Die in herrlichstem musivischen Schmucke prangenden Wände wurden übertüncht, am Äußeren allerlei entstellende Schutzbauten und Nebenräume angefügt. Neuerdings ist die weiße Tünche wieder entfernt worden und das Innere strahlt nun neu in seiner vollen Farbenpracht. Nur die figürlichen Bilder sind verdeckt geblieben wie es das Gebot Mohammeds verlangt. Wird nicht bald thatkräftig Wandel geschafft, so ist doch leider anzunehmen, daß in der türkischen Barbarei und Sklaverei der Wunderbau langsam seinem Verfall entgegengeht.

Das Äußere der Sophienkirche macht weder einen einheitlichen noch einen bestechenden Eindruck. Wie ein Berg mit Erhebungen und Senkungen steht die ungefüge Gebäudemasse vor dem Auge des Beschauers; zudem wird die große Kuppel durch allerlei An- und Zwischenbauten verdeckt und ist in der Nähe schwer sichtbar. Es liegt über

Digitized by Google

dem Ganzen etwas wie morgenländische Regellosigkeit, die im schrillen Gegensatz steht zur Gesetzmäßigkeit der Antike, aber doch der Großartigkeit und in gewisser Hinsicht auch des malerischen Eindrucks nicht entbehrt.

Aus einem länglichen offenen Vorhofe gelangt man zunächst in eine doppelte Vorhalle. Die erste ist schmal und einfach gehalten; die zweite, breitere dagegen, der Aufenthalt der Büßer und Neulinge hat marmorgetäfelte Wände und zeigt an der hohen Gewölbedecke noch Spuren früherer Mosaikbekleidung. Im Bogenfelde über der Hauptthür sah man Christi Anbetung durch den Kaiser zwischen Rundbildern mit den Köpfen der Maria und des Erzengels Michael. Fünf Thore führten aus der ersten Vorhalle in diese zweite, den eigentlichen Narthex; von hier aus geleiten 9 Thüren in das Innere.

Der Hauptkörper der Kirche bildet ein fast regelrechtes Quadrat, dessen innere Länge, von der Apsis abgesehen, 77 m bei 70 m Breite beträgt. Mittelpunkt des ganzen ist der Kuppelraum. Vier mächtige Pfeiler, durch Halbkreisbögen verbunden, zwischen denen die Zwickel durch Wölbungen von der Form sphärischer Dreiecke angefüllt sind, bilden die Hauptstützen der 31 m im Durchmesser großen, sanft gewölbten, 65 m hohen Kuppel. Aber die unvergleichliche Wirkung des Kuppelraumes beruht nicht auf seiner Weite oder Höhe allein, sondern vor allem auch auf der geistreichen Art, wie der Gesamtkörper der länglichen Kirche mit dem Kuppelraum verbunden worden ist. Eine Fülle von mannigfach gestalteten Räumen umgiebt die Kuppelhalle. Nach Osten und Westen ist sie durch zwei gewaltige Halbkugeln erweitert, welche sich teils auf die Pfeiler der Hauptkuppel, teils auf zwei andere, schwächere stützen. Der kreisrunde Mittelraum ergänzt sich dadurch zum Eirund. Die beiden Halbkuppelräume finden dann wieder ihre Fortsetzung in je drei Nischen. Die östlich gelegene, in der sich der Altar befand, ist größer als die anderen und hinten durch eine Wandung im Halbkreis abgeschlossen. Die westliche stößt in gerader Wand mit der Vorhalle zusammen. Die vier anderen stützen sich auf halbkreisförmig angeordnete Bogenstellungen, oben mit sechs, unten mit zwei Säulen. Auf der Nord- und Südseite liegen weitere Nebenräume von viereckiger Grundgestalt. Sie laufen in ganzer Länge

Digitized by Google

neben dem länglichen Mittelraum her und werden durch die Hauptpfeiler und ihre Widerlager in drei Teile zerlegt, deren Gewölbe auf je vier Säulen ruhen. Diese große Verschiedenheit in den Grundformen und Ausdehnungen dieser Räume, verbunden mit der Menge von Pfeilern und Säulen, gewähren dem Auge einen unbeschreiblichen Reiz.

Aber mächtiger noch als dieser ewig neue Wechsel malerischer Durchblicke, sanft in einander verlaufender Bogenlinien, Wölbungen und Nischen wirkt die hoch über allen Einzelformen als zusammenfassende Einheit schwebende Hauptkuppel, die fast von jedem Punkte des Hauptschiffes aus sichtbar ist und sich darin vor den berühmtesten Kuppeln der Renaissance auszeichnet.

Die Kirche ist im wesentlichen zweigeschossig, wie es der orientalische Hang zu schroffer Standes- und Geschlechter-Trennung mit sich brachte. Dabei ist die Lichtverteilung mit großer Feinheit auf die Anlage der so verschieden neben- und übereinander angebrachten Räumlichkeiten berechnet. Die Nebenräume erhalten ihre Beleuchtung durch die Fenster der Seitenwände. In den Kuppelraum fällt außerdem durch einen Kranz von vierzig rundbogigen, in die Kuppel eingeschnittenen Öffnungen von oben her eine Fülle von Licht. Auch die Nebenkuppeln mit ihrer Gold- und Mosaikenpracht werden durch ähnliche, in den Wölbungen angebrachte Fenster beleuchtet, so daß kein noch so geringfügiger Teil der ungeheuren Räumlichkeit ohne sein entsprechendes Licht bleibt.

Unter den alten Beschreibungen der Sophienkirche ist namentlich eine poetische von Bedeutung, welche von dem ersten Silentiarius, d. h. etwa geheimen Rat des kaiserlichen Erbauers, Paulus abgefaßt wurde. Er feiert schwungvoll in hochtrabenden Ausdrücken und zugleich knechtselig in höfischer Gesinnung den Bauherrn und seine Schöpfung. Da er dabei mit fast kleinlicher Genauigkeit verfuhr, haben wir wirklich dadurch einen lebendigen Eindruck von der prachtvollen Ausstattung der Kirche.

Kein Stückchen des ganzen weiten Raumes vom Fußboden bis zum Scheitel der Kuppel war ohne Zierat gelassen. Und Paulus Silentiarius hebt darum seine Schilderung der Innenausschmückung mit den Worten an:

Digitized by Google

„Wer vermöcht' es, erfüllt von dem Klang des homerischen Liedes,
Alle die vielen blumigen Wiesen des Marmors zu singen,
Welche die festen Wände des himmelanstrebenden Tempels
Und den prächtigen Boden verzieren?"

Vom alten Bodenbelag ist jetzt nur noch ein kleiner Rest erhalten. Die Wände aber strahlen noch heute in ihrer vollen Marmorpracht. Alle Bögen und Gewölbe der Kirche sind mit glänzendem Mosaikschmuck auf goldenem Grunde überzogen. Antike Zierformen mischen sich dabei mit neuen Ornamenten, die der Pflanzenwelt entnommen sind oder nur ein wohl berechnetes Spiel von Linien darstellen und ihre Herkunft aus dem fernen Osten nicht verleugnen können. An besonders bevorzugten Stellen waren figürliche Darstellungen angebracht. Man sah Maria zwischen Petrus und Paulus, das Evangelienbuch auf goldenem Tische zwischen Johannes und Maria, Bilder der ältesten Bischöfe und Märtyrer der Kirche, Propheten- und Engelsgestalten in reicher Fülle und köstlichster Farbigkeit.

Daß neben dieser Art von Ausschmückung, welche vorzugsweise durch Farbenfülle und Goldglanz wirken will, die Bildhauerei mit ihrer einfachen Formenschönheit keine Stelle finden konnte, liegt auf der Hand. Auch an den architektonischen Einzelgliedern, vornehmlich an den Säulenkapitälen tritt die eigentlich plastische Stilisierung zurück, um einem eigentümlichen Flächenzierat Platz zu machen. Die würfel- oder klotzförmigen Kapitäle sind an allen vier Seiten mit durchbrochen gearbeitetem Blattwerk überzogen, das wie Klöppelspitzen und Filigranarbeit wirkt und sowohl um der riesigen Kunstfertigkeit willen als wegen seiner schönen Formen das Staunen des Beschauers hervorruft.

Auch die gottesdienstlichen Geräte der Kirche waren von höchster Pracht und Paulus Silentiarius schildert vor allem den herrlichen Ambon mit heller Begeisterung, der als Platz für Vorleser und Vorsänger, wie als Festtribüne bei Kaiserkrönungen diente. Der Altar vollends in seiner goldenen Herrlichkeit wurde als ein Weltwunder bestaunt. Bei Abendgottesdiensten erstrahlten die schimmernden Hallen im Lichterglanze von 6000 vergoldeten Lampen.

Die Baukunst des gesamten Orients ist über die festgegründete Gestaltung der Sophienkirche nicht mehr hinausgekommen. Für alle

Digitized by Google

griechischen Kirchen wurde von nun an die Verbindung der Kuppel mit einem viereckigen Raume, die Anlage von Emporen ringsum und das Hervortreten der Wölbungen nach außen zur Regel. Später sind die russischen Kirchen alle nach diesem Vorbilde erbaut. Und auch die Muhammedaner haben nichts anderes zu erfinden vermocht. Die größten und schönsten Moscheen Konstantinopels sind nichts als Nachbildungen der Hagia Sophia. Das einzige, was die Baukunst der Osmanen an eigenartigen Bauformen dem Äußeren des justinianischen Kuppelbaus hinzugefügt hat, sind die vier schlanken weißen Minarets, welche die siegreiche Herrschaft des Propheten von Mekka über die alte Hauptstadt des christlichen Ostens verkündigen. Es bleibt doch die Sehnsucht lebendig, daß noch ehe der große Tempel zerfallen ist, über seiner Kuppel statt des Halbmonds wieder das Kreuz leuchten möchte. Inzwischen ist der ehrwürdige Kirchenraum ein Wallfahrtsziel für alle christlichen Orientpilger geblieben und sie alle empfinden dasselbe, was Kaiser Friedrich III. auf seiner Morgenlandfahrt als Kronprinz im Oktober 1869 in sein Tagebuch schrieb: „Aja Sophia hat noch heute im Innern das Ansehen der herrlichsten christlichen Kirche*) nebst dem unglaublichen Reichtum an kostbarem Marmor und Mosaiken in vollem Maße bewahrt. Beim Eintreten fühlte ich mich von jenem großartigen Bauwunder überwältigt." Manchem auch geht es wie dem Pfarrer Friedrich Naumann, dessen modernes und protestantisches Gefühl vor allem durch die die Gemeinde zusammenfassende Zentralanlage der Sophienmoschee angeregt wurde und etwas ähnliches wenn auch im verkleinerten Maßstabe für die evangelischen Gemeindekirchen seines Heimatlandes ersehnte. Denn was ihn an den Moscheen begeisterte, war ja im Grunde nichts türkisches, sondern nur die alte auch von den Christen verwendete Kunstform des geschlossenen Rundbaus.

Einst war dem Heidentume vorgeworfen worden, daß es Bilder von Stein und Erz anbete. Jetzt fand im christlichen Gottesdienst des siebenten und achten Jahrhunderts dieselbe Verwechslung des Bildes mit dem Gegenstande statt, den es darstellt. Es war ja wohl

*) Er schreibt Basilika, meint das aber nicht im Sinne einer besonderen Stilform, sondern als altes christliches Gotteshaus überhaupt.

Digitized by Google

dabei ein dunkles Bewußtsein des Unterschieds vorhanden; doch galt das Bild selbst als heilig und als Gegenstand der Verehrung. Es wurden ihm Kerzen und Weihrauch angezündet, man warf ihm Küsse zu und beugte vor ihm das Knie, ganz wie man es einst im Heidentum gehalten hatte. So hatten die Darstellungen Christi und der Maria, der Apostel und Heiligen die Rolle übernommen, die einst von den Götterstatuen gespielt worden war. Und es war nur eine fromme Selbsttäuschung, wenn man meinte, um der ehrwürdigen Herkunft willen zolle man diesen Bildern Verehrung; denn alte von der Zeit geschwärzte Bilder wurden gern als Werke des Evangelisten Lukas bezeichnet, den man zum Madonnenmaler umdichtete. Gefeiert war namentlich eins, das 430 aus Jerusalem nach Byzanz kam.

Schon Johannes Chrysostomus, 398 bis 404 Bischof von Byzanz, hatte den Kampf gegen die Pracht des Gottesdienstes begonnen; und sein Schüler, der einstige Stadtpräfekt Nilus wirkte im gleichen Sinne. Der Kunst wurde allein die Aufgabe zugewiesen, die Ungelehrten zu unterweisen. Alles Überflüssige sei fortzulassen. Es genüge ein Kreuz im Osten der Kirche. Aber alle eindringlichen Vorstellungen dieser und anderer Männer hatten nichts gefruchtet und immer haben die ernsten Christen eine Gefahr für ihre Religion in der Kunst erkannt.

Gegen die zunehmende Bilderverehrung erhob sich nun seit 726 eine Gegnerschaft des römisch-griechischen Kaisertums. Es wurde die alte jüdische Scheu vor dargestellten Menschengestalten wieder lebendig, zumal der siegreiche Islam, der in alttestamentlicher Bilderfurcht nie heilige Bilder in seinen Heiligtümern zugelassen hat, laute Vorwürfe gegen den christlichen Götzendienst erhob und stolz auf die Geistigkeit seiner Gottesverehrung hinwies. Neben diesen muhammedanischen Anklagen und der natürlichen Rückwirkung des Geistes gegen die Abgötterei spielte auch das Verlangen der Kaiser mit, selbst zu bestimmen was christlich sei und wie der Kultus beschaffen sein müsse — sie, und nicht die Priester. Und so kam es zum Bilderstreite. Kaiser Leo III., der Isaurier, der vom gemeinen Soldaten emporgekommen war, ließ die Kirchenbilder höher hängen, um sie den Küssen zu entziehen; als dieses zu nichts führte, ließ er sie hinwegnehmen, übermalen, zerstören. Die Wände wurden übertüncht, auch mit Bäumen

Digitized by Google

und Tieren übermalt, von den alten Gestalten der Andacht blieb nur das Kreuz gestattet. Da kam aus der päpstlichen Kanzlei Gregors III. ein Mahnbrief an den Kaiser, daß er sich unbefugt in kirchliche Dinge mische und zu einer Zeit Roheit bewiese, in der selbst Barbaren Bildung und Gesittung angenommen hätten. Darauf ließ der Kaiser sein Unternehmen so geschickt verteidigen wie es nur möglich war und berief sich auf das Bilderverbot der Bibel. Aber er hatte doch das Volk gegen sich, dessen religiöses Gefühl sich in seiner sinnlichen Gestalt tief verletzt sah und da man ihm die sichtbaren Gottheiten zerstörte als Erwiderung und Rache die öffentlichen Bibliotheken verbrannte. Nicht nur am Bosporus, auch in Rom, Ravenna und Neapel erhob sich die Menge gegen die kaiserlichen Statthalter und ihre bilderfeindlichen Erlasse. Der Kampf zwischen sinnlicher Andacht und verständiger Aufklärung ward zum Streite zwischen hellenischem Schönheitsgeiste und semitischer Kunstfeindschaft, und er wurde auf beiden Seiten mit wildem Fanatismus geführt. Mönche und Frauen, welche vom Bilderdienst nicht lassen wollten, wurden hingerichtet. Noch schlimmer wütete Leos Nachfolger Konstantin Kopronymus (741—775), der heilige Bilder zerstörte, wo er nur konnte, Klöster aufhob und die widerstrebenden Mönche zugleich mit ihren Gemälden, deren Werkstätten die stillen Zellen waren, verbrannte. Das war ein Umwälzungsversuch der Aufklärung, die vom Throne ausging, aber mit Waffengewalt durchgeführt wurde und sich unverständig gegen die fromme Sinnlichkeit des Volkes wendete. Ein Konzil zu Konstantinopel 754 trat auf des Kaisers Seite und verdammte gefügig die Bilderverehrung als Verführung des Satans zum Götzendienst. Darauf folgte eine lange schwere Zeit voll Hader und Empörung. Dann ward im raschen Umschlag von zwei selbstherrschenden Kaiserinnen wieder der Sieg der Bilder verkündigt. Und nach weiterem Wechsel und Kampf gab es endlich die Macht des kirchlichen Sinnes und zugleich die politische Klugheit auf, eine tiefgegründete Neigung des Volkes ausrotten zu wollen. Die zweite Synode von Nicäa (787) unter der Kaiserin Irene beschloß eine Verehrung der Bilder wie der Engel, nicht eine eigentliche Anbetung, und die Verehrung habe dem Urbilde, nicht seinem Abbilde zu gelten. Seitdem galt die Kniebeugung vor

Digitized by Google

einem Heiligenbilde als ein Zeichen der Rechtgläubigkeit und Kaiserin Theodora konnte 842 das Jahresfest der siegreichen Orthodoxie gründen. Im Vollgefühl des Sieges trug man die lange verbotenen lieben alten Bilder in die Kirchen zurück. Aber es war doch kein Sieg der Kunst und ihrer Bildwerke, sondern ein Triumph der alten überkommenen, als heilig anerkannten Formen. Es war eine Theologenkunst, die den Sieg gewonnen hatte, nicht der frische treibende Drang eines künstlerischen Volksempfindens. Und diese Sorte Pflege ist der Kunst kaum je zum Segen ausgeschlagen.

Was die Malerei im Grunde vor der Vernichtung gerettet hatte, war neben der Anhänglichkeit der Volksseele an ihre Werke vor allem der Umstand gewesen, daß sie sich als Lehrerin der Heilswahrheiten darstellte und sich so den Priestern empfahl. Ihr Stolz war ihr dogmatischer Inhalt: Gedanken hatte sie zu malen. Jede Einzelfigur war eine ideale; von vornherein stand die Form fest, mit welcher sie dargestellt werden mußte und für jede Schilderung von Vorgängen und Begebenheiten der Heilsgeschichte war der Allgemeintypus fertig geprägt. Der Maler ist nur der Beauftragte, der Diener der Gelehrsamkeit, deren theologische Glaubenssätze und Spitzfindigkeiten in einem wohldurchdachten und eng zusammenhängenden System abgebildet werden sollten. Da verzichtete der Künstler auf freies Gestalten aus dem Eigenen und malte lieber einen Heiligen in hergebrachter Würde und Geberde, von dem dann die Umschrift mit großen Buchstaben sagen mußte, wer es eigentlich sei, als daß er versucht hätte, auf seine Weise den Mann in seiner Eigenart, wie er sie künstlerisch schaute, darzustellen. So bildeten sich feststehende Arten und Formen aus, die von Synodalbeschlüssen feierlich festgesetzt oder bestätigt wurden und genau vorschrieben, wie Christus als Lehrer, Weltrichter und Weltherrscher, wie Maria als Gottesmutter, wie die Propheten und Apostel darzustellen seien und in welcher vorgeschriebenen Weise die Begebenheiten des alten Testaments, die Wunder Jesu und die Geschichten seines Lebens geschildert werden müßten. Man wird den Gestalten der besseren byzantinischen Zeit nicht weihevollen Ernst und würdige Einfachheit absprechen können. Aber die leidenschaftslose Ruhe ist nur allzu rasch zur starren Leblosigkeit, das feierliche Zeremoniell der

Digitized by Google

Figuren zu strenger Gleichförmigkeit versteinert, wozu noch kam, daß das byzantinische Gewand zwar sehr prunkvoll aber in der steifen Faltenlosigkeit seiner schweren Brokatstoffe sehr wenig malerisch war.

Byzantinische Tafelbilder wertvollerer Art sind so gut wie nicht auf uns gekommen, Wandgemälde nur sehr spärlich. Aber wir besitzen zahlreiche Miniaturen, aus denen wir den inneren Wert und die Wesensart des Byzantinismus am besten kennen lernen, weil in ihnen noch am ehesten etwas lebendige künstlerische Selbständigkeit zu verspüren ist. Diese Ausmalerei der Handschriften ist auch durch den Bilderstreit nicht wesentlich berührt worden, da sie sich während dieser Verfolgungszeiten in den Klöstern einer heimlichen Pflege durch die Mönche erfreute, die dabei gern zu den glänzenden Vorbildern längst vergangener Zeiten griffen und gelegentlich auch eine lebhafte Empfindung für die Natur bekundeten. Bemerkenswert sind hierfür namentlich die Bilder (über 100), mit denen die Predigten des heiligen Gregors von Nazianz erläutert worden sind und die sich jetzt in Paris befinden. Sie waren für den ersten makedonischen Kaiser Basilius (867—886) gefertigt; die Zeichnungen sind auf grünem oder goldenen Grunde angelegt in einem solchem Farbenschimmer, daß sie oftmals den Glanz von Emaille erreichen. Sie stellen biblische Begebenheiten, aber auch Stoffe aus der Zeitgeschichte dar, und offenbaren eine sehr beachtenswerte Erzählungskunst sowie eine so merkwürdige Empfindung für den Ausdruck und die Bewegung, wie wir sie bei älteren Malereien nicht finden. Die Zusammensetzung der Gestalten ist mit großem Geschick entworfen, die Ausführung ist peinlich sauber. Freilich fehlt es auch nicht an geschmacklosen Verpersönlichungen abgezogener Begriffe und die perspektivischen Schwierigkeiten sind selten befriedigend gelöst.

Ein weiteres berühmtes Denkmal dieser byzantinischen Buchmalerei ist eine kostbare Psalmenhandschrift, die etwa aus dem 10. Jahrhundert stammt und sich jetzt gleichfalls in Paris befindet. Auch hier ist von dem eigentlichen altklugen und überreifen Wesen jener Kunst nicht viel zu merken; dagegen werden in diesen Blättern noch einmal die weiblichen Gewandstatuen der Antike farbig lebendig und eine herzhafte Frische des Tons sticht erfreulich ab von der sonst so

Digitized by Google

vielfach angewendeten leichenhaften Bläſſe und Starrheit der Ausmalung. Mit dem 11. Jahrhundert ſetzt hier der Rückgang ein. Die Geſtalten gleichen Puppen, die unter der Laſt ihrer ſchönen Kleider faſt verſchwinden.

Auch eine andere Art der Kleinmalerei iſt von byzantiniſchen Künſtlern glänzend ausgebildet worden, zumal ihre Erzeugniſſe der ſchmückenden Prachtliebe der Kirche und des Hofes eine angenehme Bereicherung boten: die Schmelz- oder Emaillemalerei. Bei dieſen Arbeiten werden auf der zu zierenden Fläche die Umrißzeichnungen in ganz ſchmalen Metallſtreifen hergeſtellt und die zwiſchen dieſen erhöhten Linien befindlichen Felder mit Schmelzfarben d. h. mit farbigen Glasflüſſen ausgefüllt. Dieſe Malweiſe giebt reichlich Gelegenheit, prachtvoll leuchtende Farben zu verwenden, aber ſie läßt keine weicheren Halbtöne und Schattierungen zu, behält deshalb etwas ſchwer bewegliches, wodurch ſie nur um ſo beſſer für die ſteifen Formen und Figuren der byzantiniſchen Kunſtweiſe paßte. Beſonders glänzende Schmelzarbeiten dieſes Zeitalters befinden ſich in der Sammlung Swenigorodskoi in Petersburg; ſie gehörten einſt zu einer verſchollenen Bildertafel einer alten Kirche in Georgien. Es ſind kleine Rundbilder mit den Bildniſſen von Chriſtus, Maria, Johannes dem Täufer, Petrus und Paulus, den vier Evangeliſten, Demetrius und Theodor Tyron. Das Bruſtbild des Herrn gilt als die merkwürdigſte und in ihren Einzelheiten feinſte Wiedergabe des byzantiniſchen Chriſtustypus. Es ſteht etwa in der Mitte zwiſchen der älteren Auffaſſung, die bis zum 9. Jahrhundert die herrſchende war und den Moſaiken des 11. und 12. Jahrhunderts, die Jeſus mit dichten blonden Haaren wiedergeben. Hier ſind die Haare noch ſchwarz, der Scheitel liegt in der Mitte, der Bart iſt kurz und geteilt, das Geſicht nicht ſo länglich wie bei den ſizilianiſchen Moſaiken.

Viele Arbeiten dieſer byzantiniſchen Schmelzkünſtler ſind in das Abendland gekommen, das noch lange nach dieſen glänzenden Kleinmalereien Verlangen trug, da ſeine eigenen Goldſchmiede nicht im ſtande waren, ſolche Werke auszuführen.

Daß die Moſaikmalerei im Zeitalter von Byzanz eine eifrige Pflege fand, iſt ſchon erwähnt worden. Es war hier ebenſo wie bei

Digitized by Google

den Schmelzarbeiten; auch diese Kunst schuf glänzende und feierliche Werke zugleich, gerade wie es der damaligen höfischen Sitte und dem kirchlichen Geschmack entsprach. Bei einer umfassenden Erneuerung der Sophienkirche, die von der türkischen Behörde 1847 einem italienischen Baukünstler gestattet und übertragen wurde, kamen unter der islamitischen Tünche alle die reichen Mosaikgemälde zum Vorschein, mit denen einst die alten Herrscher ihren großen Kaiserdom geschmückt hatten. Was an ihnen figürlich war, hat freilich nach dem Gebot des Koran alsbald wieder mit einem dünnen Bewurf überzogen werden müssen. Aber während der kurzen Zeit der Freilegung sind doch Zeichnungen von diesen Bildern genommen worden, die uns nun die Möglichkeit eines Kunsturteils wenigstens einigermaßen gewähren. Das bekannteste dieser Gemälde ist jenes oben beschriebene über der Hauptthür, die vom Narthex zum Innenraum der Kirche führt. Christus sitzt starr auf kostbarem kaiserlichem Throne, in altgriechischem weißem Gewande. Seine Linke hält ein aufgeschlagenes Buch mit den Worten: „Friede sei mit euch. Ich bin das Licht der Welt." Die Rechte ist erhoben und ihre ausgestreckten Mittelfinger bedeuten den Logos, den Redenden. Dichtes Haar umrahmt das bärtige Antlitz, aus dessen regelmäßigen Zügen die Augen ernst und feierlich blicken. Neben ihm Maria und der Erzengel Michael, Kopfbilder in rundem Rahmen. Zu den Füßen des Erlösers, auf Knieen und Ellbogen hockend in echt byzantinischer Höflingsstellung ein Kaiser in prächtigem Kleide, vermutlich Justinian.

Viele Mosaiken dieser östlichen Kirchen sind in den Türkenkriegen zerstört worden; nur wenige Reste zeugen von der Pracht, mit der alle diese heiligen Räume ausgestattet gewesen sind und von der hochbedeutenden Kunstfertigkeit dieser Mosaicisten, die in Aufbau und Zeichnung, Sicherheit im Ausdruck und Sorgfalt im einzelnen, namentlich nach der Seite des technischen Könnens, Erstaunliches leisteten, wenn auch je länger je mehr ein steifer und zugleich sentimentaler Zug bei trostloser Eintönigkeit der Auffassung in diesen streng blickenden geradezu krankhaft aussehenden Gestalten in die Erscheinung tritt. Auch von der Kunst dieser Männer hat das Abendland Nutzen gezogen: griechische Mosaikmaler sind weit nach dem Westen bis nach dem Rhein hin

Digitized by Google

gerufen worden, um dort ihre Fertigkeit zu bewähren und zu lehren. (Abb. 26.)

Die Bildnerei von Byzanz zeigt natürlich dieselben Stileigenschaften, wie sie die anderen Kunstzweige bieten. Die orientalischen Einflüsse machen sich auch hier geltend. Die Figuren werden groß und über die natürlichen Verhältnisse gedehnt. Sie haben vor allem Hoheit, Strenge und Würde auszusprechen. Die Gesichter sind lang mit großen offenen Augen. Die Haltung dieser hageren Gestalten ist ruhig, fast regungslos. Das Gewand fällt fast faltenlos und starrt von Stickerei, Gold und Verzierungen.

Abb. 26. Justinian. Byzantinisches Mosaik aus S. Vitale in Ravenna.

Dieser Darstellungsart muß sich auch das Christusbild unterziehen lassen. Der Erlöser wird als König und Herrscher gebildet, mehr einem Greis denn einem Manne gleichend, fast streng und düster, mit steifer Haltung und Geberde.

Da der Bildersturm in den Steinbildwerken arg verheerend gehaust hat, sind wir zumeist auf die Erzeugnisse der Kleinkunst angewiesen. Sie zeigen sich vor allem in den außerordentlich zahlreichen Elfenbeinschnitzereien aus jenen Tagen, die wir an den Tafeln finden, die einst als Bucheinband gedient haben. Auch hier jene langgezogenen steifen Gestalten, die doch auch der Würde und Feierlichkeit nicht entbehren.

Mit größtem Erfolge wurde der Bronzeguß betrieben. Er kam vor allem bei den Erzthüren der Kirchen zur Geltung und seine Erzeugnisse waren bis weit ins Abendland hinein berühmt. Noch heute legen von dieser hohen Kunst die ehernen Thorflügel am Dome von Amalfi, die aus Byzanz stammen, beredtes Zeugnis ab. Und auch die berühmten Erzthüren von S. Paolo fuori le mura in Rom sind ein hervorragendes Werk dieser Kunst. Die Kunst ist freilich in allen diesen Werken schwerfällig, fast roh. Nur eine völlige Kunstlosigkeit wie sie im 10. und 11. Jahrhundert in Rom und Unteritalien herrschte,

Digitized by Google

konnte solche von weither beigeschaffte Gegenstände als begehrte Schmuckstücke ansehen. Wenn nicht eine gewisse feierliche Haltung geblieben wäre, würden diese spätbyzantinischen Werke geradezu unerträglich sein.

Die Palme unter allen im östlichen Reiche getriebenen Kleinkünste gebührt der im Westen nie in voller Kunstfertigkeit geübten Weberei und der ihr verwandten Stickerei. Justinian erließ schon 540 eine Verordnung über den Seidenhandel, um diesen zu verstaatlichen; häufig bestanden seine Gnadengeschenke in kostbaren Kleidern. Die Prinzessinnen des Hofes übten sich in der Nadelmalerei. Die Geschichtsschreiber werden nicht müde, die Kleiderpracht des Kaiserhauses und seiner Priester- und Höflingsschaar zu schildern. Den Stoffen wurden Muster eingewirkt, die unmittelbar aus dem Orient stammen. Die alten babylonischen Löwen kommen in ihnen wieder zu Ehren. Auch sonst sehen wir Nachbildungen jener uralten stilisierten Pflanzen- und Tiergebilde des fernen Ostens zu neuer nun gewebter Herrlichkeit erstehen. Und was hier Byzanz aus dem weiten Morgenland sich geholt, vermittelte es an das Abendland, dem es zunächst diese Stoffe und Gewänder lieferte, dann sie herzustellen lehrte. In der Sakristei von S. Peter in Rom wird uns als die sogenannte Dalmatika Karls des Großen ein Rest solches kostbaren Byzantinergewands gezeigt. Es mag aus dem 12. Jahrhundert stammen und bietet auf der Vorderseite den auf dem Regenbogen thronenden bartlosen Christus inmitten von 54 Engeln und Heiligen, auf der Rückseite die Verklärung des Herrn, auf dem Oberteil der Ärmel je die Weihe der Abendmahlselemente als Spendung von Brot und Wein. Das alles in unvergleichlicher Meisterschaft mit Gold, Silber und bunter Seide auf Samt gestickt.

Von tief eingreifender Bedeutung für die Kunst der griechischen Kirche war die Ansiedlung der Mönche auf dem thrakischen, tief ins Meer hinausragenden Vorgebirge Athos. Das älteste dieser Klöster wurde 963 von Athanasius gegründet, seitdem sammelte sich dort eine ganze Reihe von solchen Niederlassungen. Diese alte Mönchsrepublik, durch einheitliche, reichsfreie Verfassung verbunden, hat die Stürme der Türkenherrschaft bis auf den heutigen Tag zu überdauern ver-

Digitized by Google

standen und besteht heute aus 21 festungsartig ummauerten Klöstern, jedes mit mehreren Kirchen und Kapellen (das größte besitzt 33), 11 dorfartigen Ansiedlungen und 190 einzelstehenden Häusern und Zellen mit einer Gesamteinwohnerzahl von 6000—7000 Mönchen. Den frommen Brüdern blieb trotz der strengen Regel des heiligen Basilius, der sie sich unterwarfen, die Pflege der Kunst gestattet und die Kunstgeübten unter ihnen überkleideten die Decken, Wände, Pfeiler und Säulen ihrer Kirchen so durchgehend mit religiösen Bildern, daß kaum ein Winkel oder Eckchen von dem Pinsel der malenden Mönche verschont geblieben ist. Die ganze Dogmatik wurde so an die Kirchenmauern gemalt, streng nach der Regel, die für die Darstellung jedes einzelnen Gedanken und jeder einzelnen Gestalt bestand. Denn nicht umsonst hatte das Konzil von Nizäa 787 ausgesprochen, daß „die Kompositionen der Bilder nicht der Maler Erfindung, sondern der Kirche Gesetz und bewährte Überlieferung" sei. In der Kuppel brachte man gern die sogenannte göttliche Liturgie an: Christus als ewiger Hoherpriester steht opfernd und weihend vor dem Altar, während die Engel, in Meßgewänder gekleidet, die Opfergaben bringen, Weihrauchfässer und Kerzen tragen. Also eine Darstellung der Feier des Meßopfers im Jenseits, die dann später ihren höchsten malerischen Ausdruck in Raffaels herrlicher Disputa fand. Auch das Weltgericht wird mit Vorliebe geschildert. All das in wenig bewegten feierlichen Gestalten, gemalt in Formen, die fast etwas zeitloses haben, so streng werden sie durch die Jahrhunderte festgehalten, und vollgepfropft von religiösphilosophischen geheimnisvollen sinnigen und unsinnigen Beziehungen.

In einem dieser Klöster befindet sich ein altes Handbuch der kirchlichen Bilderkunde, das Malerbuch vom Berge Athos, in dem der Mönch und Maler Dionysius die Gesetze der Klosterkunst niederlegte. Auch hier treffen wir auf jene über alle Entwicklung hinausgehobene Malweise, die so wenig entscheidende Merkmale ihrer Entstehungszeit bietet, daß die gelehrtesten Kunstkritiker bei zeitlicher Bestimmung ihres Ursprungs zwischen den Grenzen schwankten, die mehr als ein halbes Jahrtausend umfaßten. Die einen hielten es für ein Erzeugnis des 10. oder 11. Jahrhunderts, andere haben es ins 18. Jahrhundert gesetzt. Neuere Untersuchungen sollen sich mit Be-

Digitized by Google

stimmtheit für das 16. Jahrhundert entschieden haben. Das Werk zerfällt in vier Teile und bietet zunächst eine Technik der Tafel- und Wandmalerei, dann eine Beschreibung, wie die biblischen Bilder, weiter wie die Heiligen darzustellen seien und giebt endlich die Regeln, nach denen die verschiedenen Malereien an den einzelnen Baugliedern des Kirchenraumes und seiner Vorhallen anzubringen seien. Dabei werden ganz alte Typen mit neueren vermengt. Ein alter ist die Beschreibung der Taufe Christi, die sich mit der Abbildung im katholischen Baptisterium zu Ravenna deckt und bei der sogar der Flußgott des Jordans nicht fehlt; die neueren sind in der griechischen Weise gegeben, die in diesem Stillstand ihren Ausklang gefunden hat.

Der letzte erstarrte Rest christlich-griechischer Kunst tritt uns in den russischen Kirchen entgegen. In Rußland hat das anatolisch-orthodoxe Christentum seinen Eingang gefunden, als Wladimir, später der Heilige genannt, 989 zum Christentum übertrat und eine griechische Prinzessin heiratete. Im Laufe des 11. Jahrhunderts hat sich dann dort die neue Religion rasch verbreitet. Schon unter Jaroslaw dem Großen (1016—1054) machte Kiew den Ausspruch, Byzanz den Rang abzulaufen. Es entwickelte sich gleichzeitig eine kirchliche Kunst, die nicht lediglich byzantinischen Vorbildern nachgeahmt war, sondern bei der sich asiatische Einflüsse mancherlei Art geltend machten. Persische und indische Formen wirkten lebhaft bei der Ausschmückung der Kirchen ein, die freilich in ihrem Grundplan schon um der gottesdienstlichen Rücksichten willen an der byzantinischen Anlage festhielten. Demnach waren und sind die russischen Kirchen Zentralbauten. Der Rundbau, der hierfür ursprünglich maßgebend war, ging zum Teil in ein Achteck, später der Regel nach in ein Viereck über, das mit einer von Säulen oder Pfeilern getragenen, von Nebenkuppeln umgebenen Hauptkuppel gedeckt wird.

Die russisch-byzantinische Kirche zerfällt grundsätzlich in drei Teile. Zunächst betritt man die Vorhalle; von hier aus führt die Hauptthür in das Schiff, den Gemeinderaum, und hinter diesem erhebt sich das Bema, der Ort für die Priesterschaft. In diesem letzteren Raume steht der Altar, und zwar hat jede griechische Kirche nur einen solchen. Zwischen Gemeinderaum und Altarplatz wird die Bilderwand, die Ikonostasis, angebracht. Dieselbe hat immer drei Thüren. Die mitt-

Digitized by Google

lere, königliche oder heilige, ist der Eingang zum Altar. Die linke führt zur Anrichte, der Prothesis, wo auf einem Tische die Zurüstung zum Opfer getroffen wird. Die rechte führt in die Gerätekammer, das Diakonikon, den Raum zur Aufbewahrung der heiligen Gefäße und Gewänder. Das Aufkommen der Bilderwand hat nun nötig gemacht, daß zwischen ihr und der Gemeinde noch ein weiterer Raum für die Chorsänger und den nicht beschäftigten Teil der Priesterschaft eingelegt werden mußte, der nun wiederum durch neue wenn auch niedrige Schranken vom Gemeinderaume abgesondert wurde. Es klafft eben auch hier der Widerspruch zwischen der baulichen Einheit einer Centralanlage und den gottesdienstlichen Bedürfnissen, die eine Zweiheit des Raumes fordern. Naturgemäß müßte der Altar, so lange er als Mittelpunkt der Feier gilt, unmittelbar unter der Kuppel in der Mitte der Kirche stehen und die Gemeinde sich um ihn scharen. Aber das widerspräche wieder der liturgischen Forderung, weil der Priester auch dann, wenn er sich ans Volk wendet, die Hälfte der versammelten Menge immer im Rücken haben würde. So wird der Altarraum eben hinausgeschoben und erscheint als ein Anhängsel des Hauptbaues, wenn er nicht in so gewaltigen Ausdehnungen und so kühnen Wölbungen ausgeführt werden kann, wie das in der Hagia Sophia geschehen ist. Um so wirkungsvoller wird nun die Bilderwand. Hinter ihr geschieht das, was zur Vorbereitung dient und besonders alles, was am Altar verrichtet wird. Selbst wenn dabei die Thüren geöffnet sind, haben die priesterlichen Handlungen die Form einer geheimnisvollen Verrichtung und alles gestaltet sich zu einer dramatischen Aufführung des heiligsten Trauerspiels. Eine Bilderwand hat mindestens zwei Bilder: das des Heilands und das der Gottesmutter. Aber zumeist ist sie über und über mit zahllosen Heiligenbildern bedeckt. Bildnereien sind ganz ausgeschlossen. Nur die Malerei, auch die musivische, darf sich der Gestalt des Herrn und der Heiligen bemächtigen. Daher kennt auch die griechische Kirche kein Kruzifix. Ein Kreuz muß auf jedem Altare liegen, wie es sich auch über den Kuppeln der Kirchen als heiliges Schmuckstück und Sinnbild erhebt. Aber eine am Kreuze hängende Gestalt des Erlösers ist durchweg verpönt. Das einzige erlaubte plastische Gebilde ist das Kreuz. Aller

Digitized by Google

anderer Schmuck muß gemalt sein. Und zwar gemalt sein in der feststehenden Form, wie sie das Malerbuch vom Athos vorschreibt, als von der Kirche so beschlossen. Diesen Bildern gebührt dann die rechte Verehrung, denn wer sie betrachtet, schaut in den Himmel. So ist die Bestimmung des Konzils von 787 in Kraft geblieben, das diese Regel aufgestellt hat: „Mit aller Zuversicht und allem Ernst bestimmen wir, daß, wie es mit dem teuerwerten und uns das Leben schaffenden Kreuze gehalten wird, so auch die ehrwürdigen und heiligen Bilder, die aus Farben und Steinchen, oder sonst einem zweckmäßig befundenen Stoffe hergestellt sind, angebracht werden in den heiligen Kirchen Gottes, auf heiligen Gefäßen und Gewändern, Wänden und Tafeln, Häusern und Wegen: das Bild sowohl des Herrn und Gottes und unseres Heilandes Jesu Christi, das unserer unbefleckten Herrin, der heiligen Gottesgebärerin, das der werten Engel und aller heiligen und frommen Männer. Je anhaltender sie nämlich in ihrer bildlichen Form angeschaut werden, um so mehr werden diejenigen, die sie anschauen, zu brünstigem Gedächtnis an die Originale gelangen und dann den Bildern Kuß und ehrende Verherrlichung darbringen, freilich nicht die unserem Glauben entsprechende eigentliche Anbetung, die lediglich der göttlichen Natur zukommt, sondern — wie dem Kreuze und dem Evangelienbuche und anderen heiligen Stücken — eine in Darbringung von Räucherungen und Kerzen bestehende Verehrung.“

Nach einer Kanzel wird man sich in diesen Kirchen vergebens umsehen; sie ist nicht vorhanden, da es keine Predigt giebt.

Blieben so die überlieferten Regeln der byzantinischen Kunst bei der Anlage der Kirchen in dauernder Geltung, desto freier konnte sich die russisch-orientalische Phantasie in ihrer äußeren Gestaltung und Verzierung bewegen. Dabei war es nicht das Bestreben der äußeren Erscheinung der Kirchen, ein ernstes, monumentales Gepräge zu geben, sondern nur das Kuppelmotiv wurde aufgegriffen und mit ihm ein übermütig-phantastisches Spiel getrieben, das schließlich zu sinnloser Üppigkeit und zu wilder Übertreibung ausartete. Über einem niedrigen Baukörper wuchs eine Menge von Türmen empor, die alle mit reich vergoldeten Kuppeln bedeckt waren. Aber diese Kuppeln waren nun nicht mehr die ursprünglichen, halbkugelförmigen, sondern sie erhielten

Digitized by Google

die in Asien beliebten geschweiften, birnen- oder zwiebelartigen Formen. Dazu wurde der ganze Bau innen und außen mit einem unermeßlichen Reichtum von krausen und abenteuerlichen Verzierungen überdeckt, so daß es für einen europäischen Geschmack ein schweres Ding ist, auch bei gutem Willen hier die Erfordernisse wahrzunehmen, die wir an kirchliche Kunst und Ausschmückung zu stellen pflegen.

Innerhalb Rußlands sind Kiew, Nowgorod und besonders Moskau die Hauptstätten, in denen dieser nationale Baustil seine höchste Pracht entfaltet hat. In Moskau ist es wiederum vor allem die Uspenskij-Kathedrale, in der die Zaren gekrönt werden, welche die eigentümliche Verbindung byzantinischer mit asiatischen Formen am reinsten und charaktervollsten zeigt. Sie ist 1475—1479 erbaut. Die ebendort von Iwan dem Schrecklichen im 16. Jahrhundert errichtete Kirche Wasili-Blagennoi mutet uns in ihren dekorativen Ausschweifungen lediglich barbarisch an. Moltke, der ein feines Kunstverständnis hatte, meint in einem seiner russischen Briefe (28. August 1856), diese Kirche sei das Tollste, was je in der Baukunst geleistet worden wäre und eigentlich gar nicht zu beschreiben. „Sie hat keinen Mittelpunkt, und kein Teil ist dem andern gleich. Eine Kuppel sieht aus wie eine Zwiebel, die andere wie eine Ananas, eine Artischoke, eine Melone oder ein türkischer Turban. Sie enthält neun verschiedene Kirchen, jede mit ihrem Altar, Ikonostase und Heiligenschrein ausgestattet. Zu einigen derselben geht man zu ebener Erde, zu anderen steigt man auf Treppen empor. Dazwischen führt ein Labyrint von Gängen, kaum so breit, daß zwei Menschen sich ausweichen können. Natürlich sind alle diese Kirchen sehr eng. Die im Hauptturm faßt kaum mehr als zwanzig oder dreißig Menschen, und dabei reicht ihr Gewölbe bis in die Spitze des Turmes und hat sonach eine Höhe von über hundert Fuß. Diese Kirche ist innen und außen mit allen Farben des Regenbogens bemalt, versilbert und vergoldet.... Das Ungeheuer entsprang aus dem Kopf des Ungeheuers Iwan des Schrecklichen. Als er es durch die Kunst des Baumeisters in die Wirklichkeit übergetreten sah, war er entzückt, überschüttete ihn mit Lobsprüchen, umarmte ihn und befahl dann, ihm die Augen auszustechen, damit durch ihn kein ähnliches Meisterstück weiter entstehe."

Digitized by Google

Zweiter Teil.

Das Mittelalter.

I. Abschnitt.

Das karolingisch-ottonische Zeitalter.

1. Die Anfänge der germanischen Kunst.

Nach der üblichen Zeitbegrenzung hebt für uns das Mittelalter mit dem Eintreten der germanischen Völker in die Weltgeschichte an. Es war dieses Begegnen der alten Stämme mit der Kultur auch für die Kunstgeschichte von größter Fruchtbarkeit, denn diese Germanen der Wanderungszeiten waren ein Volk von höchster Befähigung. Zunächst freilich war ihnen der Sinn für das Schöne noch wenig entwickelt, andere Gaben und Kräfte waren von ihnen ausgebildet worden. Immerhin hat man von einem Stil der Völkerwanderung reden zu dürfen geglaubt, der sich darin zeigte, daß auf Waffen und Geräten eine ganz bestimmte Art phantastischer Linienverzierungen, auch wunderlich verschnörkelte Tiergestalten angebracht wurden. Aber eigentliche Kunstwerke sind durch dieses krause Spiel verschlungener Linien nicht gebildet worden. Was wir Bild- und Baukunst nennen, war diesen Völkern unbekannt geblieben. Die Wiege aller großen Kunst ist das Gotteshaus. Aber die Götter der Germanen wohnten in der freien Natur, nicht in Tempeln von Menschenhänden gemacht; auch ward von ihnen kein Abbild gestaltet. So fiel die wichtigste Triebfeder zu künstlerischer Bildung von vornherein fort. Auch die Berührung mit christlichen Elementen war durchaus nicht sogleich von künstlerischen Einwirkungen

Digitized by Google

begleitet. Es treten wohl seit dem 5. Jahrhundert auf den barbarischen Geräten hie und da allerlei christliche Bezeichnungen, wie Kreuze und Christusmonogramme auf, aber daß die Stellung dieser Völker zur Kunst zum mindesten eine gleichgültige, vielfach eine feindlich ablehnende war, ist mit dem einen Worte Vandalismus genugsam gekennzeichnet.

Rasch schmiegten sich in Italien die Gothen Theoderichs der römisch-christlichen Kultur an; aber die Kunstwerke, welche der große König schaffen ließ, wurden von römischen und griechischen Händen gebildet und schlossen sich genau der Überlieferung an, die in Ravenna sich bis dahin zu schöner Blüte entwickelt hatte. Germanische Einwirkungen lassen sich nur bei dem Grabmal Theoderichs erkennen. Es ist nach des Herrschers († 526) eigener Anordnung errichtet worden mitten in der belebten nördlichen Vorstadt Ravennas, rings umgeben von dem lebendigen Treiben der Hauptstadt. Heute ist es in stillen Gärten außerhalb der Stadt einsam gelegen, aber nur umso feierlicher ist deshalb sein Anblick geworden. Die Ruhe, die Dietrich von Bern nach seines Lebens Kampf und Sieg hier gefunden hat, ist ihm freilich nur kurze Zeit geworden. Seine Asche, von der Tochter Amalasuntha in einer Porphyrvase vorsorglich unter der Flachkuppel verborgen, ist bald nach seinem Tode als die eines fluchwürdigen Ketzers herausgeworfen und zerstreut worden. Jetzt ist sein Grabmal als S. Maria della Rotonda eine ehrsame Kirche römischer Rechtgläubigkeit, wenn auch kaum mehr zu Gottesdiensten benutzt. Aber diese neue Bestimmung ist ihr doch fremd geblieben; wer mit beschaulichem Sinn durch den düsteren Baumgang nach dieser Gartenstätte wandelt, wird doch vor allem das eine ehrfürchtige Gefühl erleben, hier dem Geiste Theoderichs des Großen nahe zu sein. Es ist ein wundersamer Bau, zweistöckig, unten ein den kreuzförmigen Gruftraum enthaltendes massives Zehneck mit Bogennischen, außen zwei (moderne) Strebebogentreppen zum stark zurücktretenden, innen runden, außen zehneckigen Obergeschoß mit Umgang; obenauf ein riesiger Flachkuppelstein aus istrischem Kalk, etwa 400000 Kilogramm schwer, von 11 m Durchmesser und $2\frac{1}{2}$ m Höhe, ein wahres Wunder der damaligen Bautechnik. Die Henkel, an welchen dieser riesige Steinkoloß in die Höhe gehoben worden ist, sind stehen geblieben und bilden nun eine reizvolle

Digitized by Google

Verzierung. Die ganze Anlage des Bauwerks ist im Grunde antik gedacht, eine Grabrotunde, wie es Denkmalsbauten dieser Art viele gab, dazu dort entstanden, wo auch die schöne Kuppelkirche S. Vitale errichtet wurde. Aber nicht nur an Einzelverzierungen kann man deutlich durchaus eigenartige, an die Gothenkunst der Donaulande erinnernde Züge wahrnehmen; der ganze Bau in seiner wuchtigen Geschlossenheit mit der feierlichen Umrißlinie ist keinem römischen Werke gleich, sondern ist des germanischen Heerkönigs eigenes Werk, mit gutem Grunde als monumentales Hünengrab bezeichnet, eine der glänzendsten Denksteine des Eintritts der Germanen in die Weltgeschichte.

Rasch genug wurde das geistvolle und hochsinnige Volk der Gothen von seinem Geschick ereilt und verschwand aus der Geschichte. An seine Stelle traten 568 in Italien die Longobarden, die an der Donau zur Macht gekommen waren. Zwei Jahrhunderte blieb ihr Reich bestehen, das in der lombardischen Ebene und am adriatischen Meere blühte. Eifrig lebten sie sich in die antike Kunstweise ein und bildeten mit eigener Kraft aus den mancherlei vorgefundenen Bestandteilen einen festen einheitlichen Stil, der sich besonders in der plastischen Verzierungsweise eigenartig als lombardischer Geschmack zeigt. Die Hauptbildung dieses Ornaments ist ein einfaches, doch meist mannigfach zu Rauten, Quadraten, Fünfecken und Kreisen verschlungenes, aus drei Strähnen gebildetes Flechtwerk, das verschlungene Netzverzierungen und vielfach umrankte Leisten darstellt. Das alles erinnert an Holzschnitzerei und an Herstellung mit dem Kerbschnitzmesser, woher es denn auch ursprünglich zu einem Teile entlehnt sein mag, während andrerseits das Flechtwerk, das an Hürden und Körben geübt wurde, zum Vorbild diente. Ein sehr feines Gefühl für harmonische und organische Dekoration verbindet sich dabei in diesen Mustern mit kraftvollem Charakter. Doch schwanden mit dem Aufenthalte in Italien die eigentlichen nationalen Züge mehr und mehr; und an ihre Stelle treten Nachbildungen der Kunst des Ostens, die ihren Stützpunkt in Ravenna gefunden hatte und von da befruchtend auf die gesamte longobardische Kunst einwirkte. Wieweit bei den Kirchenbauten dieses Volksstammes neue Baugedanken zu Tage getreten sind, läßt sich freilich heute kaum mehr erkennen, da spätere Jahrhunderte an diesen

Digitized by Google

Werken vieles geändert haben. Es muß demnach auch in vorsichtiger Besonnenheit die Frage offen bleiben, ob wirklich, wie angenommen wurde, hier eine Entwicklung vorliegt, die der späteren romanischen Bauform ganz nahe kam, oder ob nicht viel mehr die Erscheinungen, die diesen Schluß zu ziehen die Möglichkeit bieten, Umbauten und Zuthaten nachlongobardischer Zeiten sind. Sicher tritt uns hingegen der eigentümliche lombardische Stil mit seinen in Stein und Metall gebildeten Bandverschlingungen und Verknotungen in mancherlei kirchlichen Ausstattungsstücken entgegen. So in Cividale bei Udine, durch Jahrhunderte Sitz der longobardischen Herzöge, ein Taufbrunnen mit berühmten Schranken, welche diese Umarbeitung antiker, altchristlicher und byzantinischer Bestandteile mit den nationalen Schmuckformen besonders deutlich und merkwürdig zeigt. In Ravenna ist das Ciborium des heiligen Eleucadius, ein schlanker Baldachin mit reichen Verzierungen, ein schönes Musterbeispiel dieser Kunst.

Bei den Franken wurde unter den Merowingern eine rege Baukunst ausgeübt, nachdem sie auf ihre Weise eine Art Kultur und Christentum angenommen hatten. Ihr Geschichtsschreiber, der streitbare Gregor von Tours (573—595), erzählt zwar zunächst von ihnen: „Sie saßen auf ihren Bauernhöfen, die nach alter Sitte aus Holz und Lehm gebaut waren, die antike Kultur verachtend und die Söhne der Senatoren als Sklaven haltend.“ Aber bald nahm unter ihnen römischer Einfluß einen solchen Siegeslauf, daß sie den Übergang vom Holzbau zum Steinbau vollzogen. Und schon kann derselbe Chronist eine Anzahl Kirchen seiner Bischofsstadt beschreiben und weiß dabei von reicher Innen-Ausstattung, von Marmortafeln und von gemalten Decken, von bunten Teppichen und gewirkten Vorhängen, von kostbaren Geräten und von geschmückten Ambonen zu erzählen. Ihre Form schildert er „länglich in Kreuzesform, mit runder Chornische, Säulen und gerader Decke“, also als Basiliken. Nur die Hauptkirche, die dem heiligen Martin geweiht war, hatte eine andere Gestalt, die mit der hohen Verehrung zusammenhing, die man diesem Begründer des abendländischen Klosterwesens zollte. Schreibt doch von ihm Gregor in seiner Schrift de Miraculis fast wie die Alten von ihrem Aeskulap: „Wir danken dem allmächtigen Gott, welcher uns einen

Digitized by Google

solchen Arzt zu geben gewürdigt hat, welcher unsre Schwachheiten reinigte, unsre Wunden abwusch und heilsame Heilmittel brachte." Sein Sarg erhob sich inmitten eines Halbrunds, das durch Säulen von einem Umgange getrennt war. Unmittelbar an diese Nische schloß sich eine Basilika an. Die Umfassungsmauern des Chores wurden durch Kapellen unterbrochen, sodaß wir an dieser Kirche den später so reich angewendeten Gedanken des Kapellenkranzes gleichzeitig mit dem eines christlichen Doms ausgebildet sehen. Die Kirche hat für die Gestaltung der nordischen Gotteshäuser eine maßgebende Bedeutung gewonnen, ist aber schon 997 durch Brand zerstört worden. Sie war übrigens auch dadurch merkwürdig, daß in ihr zum erstenmale im Abendlande die Lebensgeschichte ihres Heiligen in zahlreichen Bildern gemalt worden war, ein Zeichen davon, daß Martin der erste Heilige gewesen ist, dem die germanische Kirche öffentliche Verehrung weihte, und daß diese Verehrung maßgebenden Einfluß auf die bildende Kunst gewann. Von demselben Heiligen wird schließlich auch der Name Kapelle abgeleitet, der Betsaal der fränkischen Könige, weil darin die Cappa des heiligen Martin einst als das Nationalpalladium aufgehängt war, wohl der halbgeteilte Mantel, den der Heilige in Winterkälte für einen Armen, der ihn anbettelte, durch sein Schwert zerteilt hatte. Ein hoher königlicher Geistlicher war angestellt, das Heiligtum zu hüten, der Kapellan genannt. Nachmals hat der fränkische Adel auf seinen Burgen, die königliche Stiftung nachahmend, die kleinen Schloßkirchen Kapellen, die Hausgeistlichen Kapläne genannt.

Von besonderem Einfluß auf das künstlerische Leben der Germanen wurde die Kunst der Kelten. Seit etwa 430 war das Christentum durch den heiligen Patrick nach Irland gekommen und dort begeistert aufgenommen worden. Die alten Dolmen und Steinringe wurden zu Bethäusern benutzt und umgestaltet, sodaß sich eine ganz eigene kunstlose Art des Kirchenstils ausbildete, die von den Bauten der klassisch beeinflußten Christenheit gänzlich verschieden war. Das Landesübliche blieb wohl der Holzbau. Als später Kirchen in der uns geläufigen Form errichtet wurden, hieß es, sie seien nach römischer Art gebaut.

Lebhaft blühte die Kunstarbeit in Metall. Etwa 60 unförmige

Digitized by Google

eiserne Glocken haben sich bis jetzt erhalten und geben Zeugnis von der ältesten irischen Kunst, unter ihnen besonders merkwürdig ist die Patricksglocke. Von irischen Goldschmieden ist auch der berühmte Tassilokelch gebildet, den der bayerische Herzog Tassilo (772—778) fertigen ließ und der sich jetzt im Stifte zu Kremsmünster befindet. Er hat die Form des sogenannten Römerglases, ist sehr groß und besteht aus Kupfer; am Becher sind die Brustbilder Christi und der Evangelisten, am Fuß die einiger Heiligen ziemlich ungeschickt auf aufgelöteten Silberplättchen gezeichnet. Weit besser behandelt ist das Ornament, Flechtwerk und verschnörkelte Pflanzen- und Tierformen darstellend.

Gerade dieses Schnörkelwerk weist auf die eigentliche Kunstfertigkeit der irischen Mönche, auf die Buchmalerei hin, in der sie bedeutendes und eigenartiges geleistet haben. Im Gegensatz zu den byzantinischen Bilderhandschriften, bei denen das Hauptgewicht auf die vom Texte getrennten bildlichen Darstellungen gelegt wurde, strebten diese Klosterbrüder nach einer künstlerischen Durchbildung der Schrift, die sie nicht nur in größter Sauberkeit und Zierlichkeit ausführten, so daß ihnen die Begründung der eigentlichen Schönschrift verdankt wird, sondern die sie auch mit reichem Schmuck an kunstvollen Anfangsbuchstaben, Randverzierungen, Einfassungen und sonstigem Zierate versahen. Ohne von einer fremden Kultur berührt zu sein, hatten sie diesen eigentümlichen ornamentalen Stil mit seiner starken Neigung zum phantastischen aus dem eigenen gebildet. Zu Grunde liegen Formen, die der Kunst des Korbflechtens, des Webens und des Stickens entlehnt sind. Blattwerk fehlt zunächst gänzlich; vielmehr sind es Bandverschlingungen und geometrische Muster der krausesten Art. Allmählich treten Tierbilder auf, zuletzt auch in unbeholfenen Versuchen die Darstellung menschlicher Gestalten. Aber es sind auch wieder nicht Menschen und nicht Tiere, sondern nur Schnörkel, die irgendwie solchen Gestalten ähnlich sehen. In wirr ge-

Abb. 27. Der Gekreuzigte. Aus dem irischen Evangeliar in St. Gallen.

Digitized by Google

flochtene Bänder und wunderſam ſich kräuſelnden Spiralen werden die Körperformen aufgelöſt. Ganze Bibelſcenen werden auf dieſe kurioſe Weiſe dargeſtellt: Maria mit den Engeln, die Kreuzigung und ähnliches. Dabei entſpricht auch die Färbung nicht im mindeſten der Natur, ſondern war ganz willkürlich gewählt. (Abb. 27.)

Dieſe Art von Zeichnung, die kaum Kunſt zu nennen iſt, wurde nun durch die wanderluſtigen iriſchen Mönche nach Deutſchland überragen, wo ſie ſich mit der heimiſchen Phantaſtik begegnete und alsbald eifrig weiter gepflegt wurde. Namentlich in St. Gallen wurde dieſe Buchmalerei erfolgreich getrieben; ihre Denkmale haben ſich dort, in Würzburg (Epiſtelbuch des heiligen Kilian) und anderwärts erhalten.

Mit ihrer Kunſtfertigkeit haben die Iren auch ihre Gelehrſamkeit nach dem deutſchen Feſtland getragen und ſomit ihr größtes Werk, die Chriſtianiſierung unſrer Heimat, vollbracht. Ihr berühmteſter Genoſſe war Bonifacius, der von ſich ſelbſt bekannte, daß ihn timor Christi et amor peregrinationis, Furcht vor Chriſtus und Luſt zur Wanderſchaft, zum Miſſionswerk getrieben habe. Er iſt der Apoſtel von Heſſen und Thüringen geworden, der Kirchengründer in Bayern und im Rheinland, ein Reformator im fränkiſchen Reiche jenſeits des Rheins. Weniger die Gründung als die Ordnung der erſten deutſchen Kirche war ſein Werk. Und von höchſter Bedeutung war es, daß er für den Klerus der Regel des Benedikt in Deutſchland zum Siege verhalf. Das iriſche Chriſtentum ſeiner iriſchen Heimat hatte etwas ungemein ernſtes, ja herbes und ſtrenges gehabt. Die Regel, die Columban ſeinem in Luxeuil in den Vogeſen gegründeten Kloſter gegeben hatte, iſt wohl die ſtrengſte geweſen, die es je gegeben hat. Unbedingteſte Unterordnung des Willens, völliger Verzicht auf jede Freude war nach ihm allein der Weg zur Vollkommenheit. Das ganze Leben der Brüder war bis ins kleinſte genau geregelt und jede Übertretung dieſer Gebote wurde mit den ſchärfſten Strafen, auch mit Schlägen geahndet. Trotzdem begannen dieſe iro-ſchottiſchen Klöſter im Abendlande etwas zu werden, was dieſe heiligen Siedelungen im Morgenland nicht geweſen ſind: Stätten der Arbeit für die Kirche, Herde eines wirklich religiöſen Lebens, von dem aus das Feuer ſich weiter hinaus in die Volksgemeinde übertrug.

Digitized by Google

Immerhin war es eine Notwendigkeit und ein Kulturfortschritt, daß die alte düstere Ordensregel der weicheren und verständigeren Regel zu weichen begann, die Benedikt von Nursia aufgestellt hatte. Er, aus edlem Geschlechte in Umbrien stammend, gründete 529 in den Abruzzen auf freiem hohem Berggipfel das Kloster Monte Cassino mit einer in zweifacher Beziehung überaus bedeutsamen Ordnung. Zunächst verlangte er geordnete, verständige Thätigkeit; Müßiggang sei der Seele Feind, heißt es bei ihm. Alsdann war das Eigentümliche die Milde der von ihm geregelten Gesellschafts- und Lebensordnung, die ein mannigfaches Hervortreten der verschiedenen Einzelpersönlichkeiten und Sonderbegabungen förderte und wesentlich dazu beitrug, daß der Benediktinerorden ein halbes Jahrtausend die ganze Kultur Europas auf seinen Schultern trug. Monte Cassino wurde durch die Annahme dieser Regel und der schwarzen Kutte der Stamm eines ungeheuren Klosterbundes, der sich über ganz Europa hin erstreckte und überall von segensreichstem Einfluß war. Seine Verdienste bestanden vor allem im Jugendunterricht, in der Mission und in der Pflege einer großartigen Gastfreundschaft. Die mühevollen, wohlgeschmückten Abschriften dieser Benediktiner haben nicht nur die Schriftdenkmäler der kirchlichen Vergangenheit, sondern auch ein gutes Teil des klassischen Altertums gerettet. Auch die Kunst hat unter ihnen nicht gerade eine enthusiastische, aber eine verständige und hingebende Pflege genossen.

Die Regel des Benedikt spricht im 57. Kapitel von Künstlern im Orden, denen sie das Gebot der äußersten Bescheidenheit und Selbstlosigkeit auferlegt. Sie sollten sich nicht besser dünken, als die anderen, und sollten sich beim Verkauf ihrer Erzeugnisse vor Betrug hüten, auch ihre Bildnereien wohlfeiler hingeben als das die Kunstarbeiter außerhalb der Klostermauern zu thun pflegten. So finden wir schon früh eine Beziehung des Ordens zur Kunst. Und von da ab beginnt die schier unübersehbare Reihe von Schönschreibern, Buchkünstlern, Malern, Bildhauern und Baumeistern, welche dieser Bund gestellt hat und deren Genie und Fleiß nicht bloß dieser, sondern alle Kreise der Gesellschaft vom 7. bis zum 12. Jahrhundert den größten Teil ihres Kunstbesitzes dankte. Die großen Mittelpunkte benediktinischen Lebens

Digitized by Google

wurden thatsächlich zugleich die Hauptstätten der Kunst: Monte Cassino in Italien, St. Gallen und Reichenau im alemannischen Gebiete, später Hirsau und Fulda in Schwaben und Hessen, Cluny in Frankreich, York in England und viele andere. In jenen langen Jahrhunderten barbarischer Rohheit, welche auf den Untergang des römischen Reiches im Abendlande folgten und der Wiederherstellung gesitteter Zustände vorangingen, hat die Pflege der Kunst vorzugsweise in den Händen der Benediktiner gelegen.

2. Karl der Grosse und seine Nachfolger.

Einen neuen Aufschwung im abendländischen Norden nahm das künstlerische Leben, als Karl der Große mit starker Hand das weite Weltreich regierte, der erste Fürst aus germanischem Stamme, der die Pflege der Kunst als eine seiner Herrscherpflichten erkannte. Seine Regierung bildet darum nicht nur einen Höhepunkt in der Geschichte der Völker, sondern auch in der Kunst, und wie er zugleich einen Höhepunkt innerhalb der Kirchengeschichte darstellt, demnach auch einen solchen in der Geschichte der kirchlichen Kunst.

Er hat mit Weisheit und Stärke vollendet, was seit Jahrhunderten angebahnt war, alle deutschen Stämme zum erstenmal zu einem Staatswesen verbunden, das Kaisertum erneuert und Italien erworben.

Der Eingang der deutschen Völker in die christliche Kirche war noch unfertig gewesen, als Karl zur Regierung kam. Noch bestand der mächtige Stamm der Sachsen aus Heiden. Ihre Bekehrung, mit frommem und gewaltthätigem Eifer vom Kaiser erzwungen, bildete den Abschluß der Christianisierung Deutschlands. Als einst die Ostgermanen das arianische Christentum angenommen hatten, war damit der erste Schritt der Deutschen in die Kirche gethan. Den zweiten thaten die Franken, als sie sich dem athanasianischen Christentum zuwandten. Nun thaten die Sachsen, von Karl getrieben, den dritten und abschließenden. Und gerade dieser neu gewonnene sächsische Boden zeitigte rasch glänzende Früchte christlicher Lebensäußerung und Bildung.

Als zu Weihnachten 800 in der Peterskirche zu Rom die Kaiserkrone das Haupt des Frankenkönigs schmückte, war ein Wendepunkt

Digitized by Google

in der Völkergeschichte erreicht. Die Völkerwanderung war zu Ende, die Herrschaft der Antike vorüber. Die Germanen haben erlangt, wonach ihr Sehnen und Streben ging, sie sind Roms Erben geworden. An die Stelle des alten römischen Reiches trat ein neues, „das römische Reich deutscher Nation". Im Abendlande lag hinfort nicht mehr der Schwerpunkt in Italien, sondern in Deutschland. Das trat aus allen Lebensgebieten bald klar zu Tage, wenn es zunächst auch nur ein Sieg der Staatskunst war.

Für den neugekrönten Kaiser gehörte nach seiner Meinung zur Königsmacht auch die Oberherrschaft über die Kirche. Zwar blickte Karl mit großer Verehrung zur römischen Kirche und zum Papste auf. Und da er die von Rom ausgehenden Ordnungen für die ganze Christenheit maßgebend fand, war er eifrig bemüht, sie in seinem Reiche überall zur Geltung zu bringen. Er hat darum eifrig dafür gesorgt, die römische Gottesdienstordnung, den römischen Chorgesang, die römischen Taufgebräuche in seinem ganzen Reiche einzubürgern, selbst die Form der Schuhe sollte bei den fränkischen Geistlichen dieselbe sein, wie die der römischen. Aber die Aufgabe des Papstes bestand ihm doch wesentlich nur darin, oberster Lehrer, Hüter der apostolischen Überlieferung, Hirte der Schafe zu sein, ein Seelsorger, der für alle betet. Das eigentliche Regiment stand nach seiner Ansicht allein dem Kaiser zu, befehlen in der Kirche kann nur er. Denn das neue Römerreich sollte zugleich ein christliches Weltreich sein, sein Herr daher zugleich Haupt des Staates und der Kirche. Sein Lieblingsbuch war Augustins Schrift vom Gottesstaate, daraus er sich gern bei Tisch vorlesen ließ. Solch einen Staat möchte er gründen. Und alle seine Maßnahmen verfolgen in erster Linie das Ziel, die religiöse und sittliche Erziehung des Volkes zu fördern. Die Klöster waren für ihn weit mehr Stätten der Bildung, als Pflegschaften jener weltfernen Frömmigkeit, die seiner eigenen Geistesart so fremd war.

So hat er auch der Kunst ein volles Maß von Belehrung für das gemeine Volk verordnet. Aber er liebte sie doch auch um ihrer selbst willen und achtete auf ihre Würde bei der Ausstattung der Gotteshäuser. Und wie ihm die Pflege der Kunst so gut am Herzen lag wie die Wissenschaft, so hat man sich neuerdings gewöhnt, von

Digitized by Google

einer karolingischen Renaissance zu reden. Thatsächlich hat das Bewußtsein einer solchen dem Zeitalter Karls des Großen nicht gefehlt. Wir finden sogar den Wortausdruck dafür: unter Kaiser Karl wurde das goldene Rom erneuert dem Erdkreis wiedergeboren, aurea Roma iterum renovata renascitur orbi. So war sein Regiment wie seine Pflege von Kunst und Wissenschaft ein bewußtes Wiederanknüpfen an die antike Welt, die er selbst doch endgültig mit begraben hatte. Um seine Landsleute zu Geschmack und Kunstfertigkeit dieser klassischen Kultur zu erziehen, umgab er sich an seinem Hofe mit Gelehrten und Künstlern, die mit den Erzeugnissen der antik-römischen und altchristlichen Kunst vertraut waren: die Gelehrten Alcuin, Einhart, Angilbert u. a. m. bildeten einen Musterhof, zu dem dann noch Baumeister und Techniker aus Italien gerufen wurden, die mit der Kunstübung auch die Kunststoffe über die Alpen bringen mußten.

Man kann nicht sagen, daß dieser Versuch einer Renaissance der Antike voll geglückt ist. Es war dabei zu viel Treibhauspflege, zu wenig Eingehen auf die Art der germanisch-romanischen Völker, die sich doch in natürlicher Langsamkeit der Bildung entwickeln wollten. Im Sturm ließ sich für diese unverbildeten Völkerstämme des fränkischen Reiches keine höhere Gesittung erzwingen. Zudem war es nicht der alte hellenisch-römische Geist, der Karl als Geist der Antike entgegentrat und ihn zu seiner Pflege aufrief, sondern es war seine byzantinische Gestaltung, die ihn anzog, jene griechisch-morgenländische Vermischung des alten Sinnes, der unter den oströmischen Kaisern im fernen Konstantinopel sich gebildet hatte. Diese Selbstherrscher mit ihrer glänzenden Hofkunst machten Eindruck auf Karls Gemüt, und auch im Abendland und seiner Vergangenheit stand ihm näher als die alten Cäsaren die glänzende Gestalt jenes größten Germanenfürsten der Wanderzeit, den die Heldensage wie keinen anderen feierte. So sind es die Bauten der Rabenstadt, der Lieblingsstadt des machtvollen Dietrich von Bern, die ihn mehr als alle andern fesseln, und auch sie waren doch vielfach byzantinisch beeinflußt. Als er starb, verzeichnet sein Testament ausdrücklich als kostbaren Besitz einen Plan Ravennas in silberner Platte eingraviert. Die künstliche Nachblüte der Antike war darum mehr eine Wiederbelebung der altchristlichen Kunst und

Digitized by Google

des byzantinischen Wesens, als eine wirkliche Erneuerung des griechisch-römischen Kunstgeistes; und so bewundernswert die Art war, mit der der noch ungeübte Geist und die noch ungelenke Hand diese Vergangenheit selbständig erfaßte und verarbeitete, es blieb doch eine Hofkunst, die allein vom Kaiser hervorgerufen mit ihm schwinden mußte. Wie schön diese Nachblüte und wie rasch ihr Verfall eintrat, ist schon aus dem Prolog zu sehen, den Walafried zu Einhards Leben Kaiser Karls geschrieben hat: „Dadurch daß König Karl weise Männer versammelte, hat er den nebligen und sozusagen fast finsteren Umkreis des ihm von Gott anvertrauten Reiches durch die neue Einstrahlung aller Wissenschaft, dergleichen dieser Barbarei bis dahin zum Teil noch ganz unbekannt geblieben war, mit Licht erfüllt, da Gott es erleuchtete. Jetzt aber, da die Studien wieder in ihr Gegenteil zurücksinken, wird das Licht der Weisheit, das wenig Liebhaber mehr findet, immer seltener."

Im Bilderstreit hatte Karl mancherlei Bedenken gegen die oben erwähnten Beschlüsse des 2. Konzils von Nicäa (787), welches die Bilderverehrung wieder herstellte, aber ihre Anbetung verbot, ganz entsprechend den Beschlüssen des 1. Konzils daselbst (325), das ja auch schon einen Unterschied zwischen der Anbetung gemacht hatte, die nur Gott gehöre, und der Verehrung, die auch Geschöpfen und Bildern zu erweisen sei. Seine Einwendungen ließ der Kaiser in einer Schrift zusammenstellen, den berühmten karolinischen Büchern, de impio imaginum cultu, von der abgöttischen Bilderverehrung. Darin wurde erklärt, daß die zwei orientalen Synoden, die bilderfeindliche von 754 und die bilderfreundliche von 787, beide infames und ineptissimae gewesen seien und die Schranken der Wahrheit überschritten hätten. Gegen die eine sei festzuhalten, daß die Bilder Götzenbilder, gegen die andere, daß die Bilder nicht anzubeten seien. Anbetung (Adoration) und Dienst (Kultus) gebührten allein Gott, nicht der Kreatur. Die Heiligen seien nur zu verehren (venerandi). Doch kämen allerdings auch Fälle von Anbetung der Menschen vor, bestehend in Verbeugung vor ihnen oder Kuß. Aber das geschähe nur um des Grußes willen und aus Liebe oder Demut. Bildern dürfe auch diese Art der Anbetung nicht erwiesen werden, denn sie seien leblos und Gebilde von

Digitized by Google

Menschenhand. Gewiß dürfe man sie haben, und zwar zum Schmuck der Kirchen und zur Erinnerung an frühere Begebenheiten, aber alle Anbetung und aller Kultus müsse ihnen gegenüber streng vermieden werden. Dabei sei es gleichgültig, ob man überhaupt Bilder habe oder nicht, denn zur Seligkeit seien sie nicht notwendig; und es sei daher sehr unrecht, wenn die Synode von Nicäa alle, welche die Bilder nicht verehrten mit dem Fluche bedrohte. Die Bilder dürften vielmehr auf keinen Fall irgendwie gleichgestellt werden mit dem Kreuze Christi oder mit der heiligen Schrift, den heiligen Gefäßen oder den Reliquien und Kleidern der Heiligen. Diese Gegenstände würden mit gutem Rechte im Abendland verehrt, aber nicht die Bilder. Wenn man so die rechte Stellung gegenüber den Bildern einzunehmen verstände, bedürfe es keiner Bilderstürmereien, und es sei thöricht, die Kunstgegenstände, welche die Wände, Stoffe, Bücher und Altäre schmückten, zwecklos zu zerstören. Freilich müsse man bei solchen bildlichen Darstellungen auch vorsichtig und christlich handeln und darum heidnische Allegorien in christlichen Stoffen meiden. Den Abgrund, die Erde, die Flüsse solle man nicht als Menschen darstellen; nicht Sonne, Mond, Winde und Monate figürlich bilden; nicht griechische Göttergestalten und Zwitterwesen nachahmen — meint der Kaiser mit gesundem Wirklichkeitsgefühl.

794 ließ Karl die Angelegenheit auf der Synode zu Frankfurt verhandeln, natürlich in demselben Sinne, mit dem er seine vier Bücher hatte schreiben lassen; wobei denn freilich zu berücksichtigen ist, daß man die Konzilsbeschlüsse von 787, gegen die man protestierte, nur in einer ganz mangelhaften lateinischen Übersetzung besaß, die den wahren Sinn der synodalen Entschließungen durchaus nicht klar erkennen ließen. Papst Hadrian hat darauf natürlich die Lehrsätze der Kirche in Schutz genommen und gegen die kaiserliche Auffassung ernstlich Verwahrung eingelegt, ohne doch die Meinungsverschiedenheit besonders zu betonen oder aufzubauschen. Eine besondere „Aufklärung“ lag übrigens wirklich kaum in den karolinischen Gedanken; man überschaute eben im Abendlande die ganze Sachlage nicht völlig und hatte kein Verständnis für die spinnwebfeinen Unterschiede zwischen Latreia und Proskynesis. Man hatte vielmehr wesentlich das Gefühl, in

Digitized by Google

diesen Dingen keck und im Bewußtsein der eigenen Kraft sich auf sich selbst zu stellen und die junge fränkische Kirche vom alten fernen Osten loszulösen. Denn man blieb doch in Wirklichkeit einseitig genug, wenn man die Verehrung der Bilder verbot, aber die der Hostie und der Reliquien unbedenklich zuließ. Zudem war es ein gewisses barbarisches Überbleibsel, das den ganzen Reichtum stolz verschmähte, den die Bilder dem theologischen Denken und der frommen Phantasie boten, indem sie das Vergangene zu einer beständigen Gegenwart lebendig machten. Aber freilich, man war eben in der eigentlichen dogmatischen Bildung und folgerechten Austüftelei der Kirchenlehre noch weit zurück, und vor allem: man hatte selbst noch so wenig Bilder!

Später hat sich unter Ludwig dem Frommen eine Synode zu Paris 825 scharf gegen den bilderverehrenden Papst ausgesprochen und sich durchaus zu den karolinischen Büchern bekannt: Man dürfe Bilder aufstellen pro amoris pii memoria, als Schmuck und — vor allem — für die Ungebildeten, aber man dürfe sie nicht anbeten und könne daher die Aufstellung ebensogut ganz lassen. In der That ging Ludwig strenger gegen die Bilderverehrung vor als Karl und hat manchmal etwas an einen Bilderstürmer erinnert. Erst seit der Zeit der 8. Synode (869) wurde auch im Abendlande der Konzilsbeschluß von 787 allmählich anerkannt. Aber es hat nie an Bilderfeinden gefehlt und bis heute hat sich im Norden, in dem die Antike nicht geherrscht hat, die Bilderverehrung nicht so vollkommen einzubürgern vermocht, wie etwa in Italien, dem klassischen Lande dieses heidnischen Restes.

Der politische Zustand des Reiches gestaltete sich nach Karls des Großen Tode rasch sehr trübe. Was der geisteskräftige Herrscher geschaffen hatte, konnten seine schwächeren Nachfolger nicht aufrecht erhalten. Nachdem die karolingische Weltmonarchie endgültig geteilt worden war, fiel die Erneuerung und Erhaltung dem sächsischen Königshause zu, dem, was die Summe seiner Leistungen anbelangt, nicht leicht ein anderes Geschlecht in der Geschichte des Mittelalters an die Seite gestellt werden konnte. Durch die Erneuerung des Kaisertums durch Otto den Großen wurde jenes von Karl begonnene Verhältnis zwischen Italien und Deutschland auf's neue befestigt, das von

Digitized by Google

unermeßlicher Bedeutung werden sollte. Die kirchlichen Zustände unter Heinrich I. und Heinrich II. zeigen ein stetes Emporsteigen und Offenbaren der Macht der christlichen Weltanschauung in den eben erst für die Kreuzpredigt geworbenen sächsischen Stämmen. So verschieden Sitte und Sprache der einzelnen germanischen Völkerschaften wird, die in Nordfrankreich, Deutschland und England seßhaft sind, so einheitlich bleibt die ihrem Geistesleben zu Grunde liegende christliche Denkungsart. Die Kirche erscheint überall als die wichtigste Bildungsform; ihr Einfluß, ihr Glanz ist in stetem Wachstum begriffen. Man wetteifert mit einander in prächtigen Kirchenbauten und reichen Stiftungen. Dabei schwand die Pflege der Wissenschaft und die von dem großen Kaiser eingeleitete Renaissancebewegung brach zusammen. Man fand, daß die Beschäftigung mit den heidnischen Alten vielerlei Gefahren für Sitten und Seelen in sich barg, und verbot sie zu lesen. Dabei meldete sich erst zögernd, dann rasch anschwellend auf allen Gebieten des Denkens und des künstlerischen Gestaltens die germanische Eigenkraft und Sonderbegabung. An die Stelle jener karolingischen Kunst, die wesentlich noch aus der christlich-römischen und byzantinischen Überlieferung ihre Stärke zieht, tritt die auf germanischer Grundlage sich neu entwickelnde Kunst, die wir freilich die romanische zu nennen gewohnt sind, wiewohl thatsächlich das germanische Element bei weitem das vorherrschende und maßgebende ist. Dieser Übergang von antiken Nachwirkungen zu eigener Kraft und Kunst vollzog sich innerhalb des 10. Jahrhunderts. Die führende Rolle übernahm dabei die Baukunst, deren Übergewicht derartig war, daß sie der gesamten neuen heimischen Kunst die Richtung gab.

3. Baukunst.

Der berühmteste Kirchenbau Karls ist die Palastkapelle zu Aachen, als Hof- und Staatskirche des karolingischen Reiches zwischen 796 und 804 errichtet, vermutlich unter Mithilfe des Abts Ansigis von Vandrille und des theoretisch wohlgeschulten Einhard. Da es geübte Bauleute damals im Frankenlande nicht genügend gab, mußten die Werkmeister aus Italien berufen werden. Auch die Baustoffe ließ

Digitized by Google

der Kaiser über die Alpen kommen, darin an der altchristlichen Unsitte festhaltend, daß er deren Raubsystem fortsetzte und Marmorquadern, Säulen und Mosaikfußböden römischen und ravennatischen Bauten entnahm. Doch wurden für die alten Säulen neue Kapitäle korinthischer Ordnung eigens hergestellt. Auch mancher andere künstlerische Schmuck scheint in Deutschland selbst gebildet worden zu sein; so die schönen ehernen Gitterschranken zwischen den Emporensäulen, die freilich in ihren einfachen Linien weit mehr antiken als nordischen Geist atmen.

Karl, in seiner dem römischen Bischof gegenüber festgehaltenen Freiheit, beabsichtigte nicht eine Basilika im Stile der Papststadt zu errichten, sondern nahm sich als Vorbild für seine Schloßkirche den Kuppelbau von S. Vitale zu Ravenna, der ja wiederum in seinen Grundformen auf die Grabkirche von Jerusalem zurückging. Auch mag der Dom von Breszia als Vorbild in Aachen mitgewirkt haben. Das Innere des Aachener Kuppelbaus ruht auf acht mächtigen Pfeilern, die den mittleren Raum von dem zweistöckigen Umgange trennen. Eine doppelte Säulenstellung füllt die rundbogigen Öffnungen des oberen Stockwerks. Der Kuppelraum selbst ist achteckig, durch die Verdoppelung der Seitenzahl der Außenmauern wurde der Umgang sechzehneckig. Die Kuppel ist ein technisches Meisterstück und offenbart in der Art, wie ihr Druck von schräg ansteigenden Tonnengewölben über den einzelnen Feldern im oberen Umgang aufgenommen und auf die Umfassungsmauern übergeleitet wird, eine Sicherheit des Könnens im Wölbebau, welche den folgenden Geschlechtern bald wieder abhanden gekommen ist und die schon der gleichzeitigen Basilikabaukunst mangelte. Das ursprüngliche Altarhaus war klein und zweigeschossig, d. h. an den Mittelraum schloß sich in jedem Stockwerk ein rechtwinkliger Ausbau an, der eben nichts war als ein Anhängsel des Hauptbaus und einen Altar erhielt. Auf zahlreiche Priesterschaft war also Karls Staatskirche nicht eingerichtet. So daß es nicht wunder nehmen darf, wenn im 14. Jahrhundert diese unkatholischen kleine Chöre abgerissen und durch einen geräumigen hohen Chor ersetzt wurden. Auch sonst hat diese herrliche Kirche durch An- und Umbauten vielfach gelitten und bildet jetzt nur einen Teil des Aachener Münsters. Von der ursprünglichen Pracht der Ausstattung ist auch nur noch wenig erhalten.

Digitized by Google

Das Äußere war so wie so wie bei den altchristlichen Bauten nur die einfache schmucklose Ummantelung des Innern und zeigt eine ziemliche ungefüge Benutzung von Bruchsteinen; sodaß man heute geneigt sein möchte, den ganzen Bau etwas nüchtern und kalt zu finden, während er einst zweifellos einen köstlichen Eindruck gemacht haben muß. (Abb 28.)

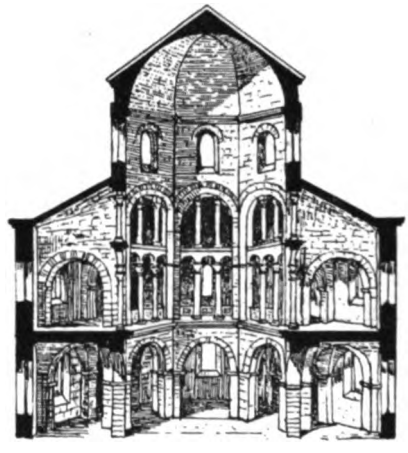


Abb. 28. Palastkapelle zu Aachen. Durchschnitt.

Die Palastkapelle zu Aachen ist für ähnliche Bauten vorbildlich gewesen, sodaß eine ganze Zeit lang bei den Pfalzbauten der Kaiser und Fürsten die Kuppelkirche festgehaltene Regel blieb. Und da man bei dieser Art des Bauens zugleich in der hoch und heilig gehaltenen Grabeskirche ein berühmtes Muster hatte, so sind außer der Schloßkapelle der Großen auch zahlreiche Grabkirchen für Heilige und Geistliche in dieser Grundform hergestellt. So als eins der wenigen auf uns gekommenen Beispiele die St. Michaelskirche in Fulda. Dort haben die Äbte des altberühmten Klosters zahlreiche Monumentalbauten errichtet; aber nur dieser eine Rundbau ist erhalten geblieben. Die Kirche hatte der 4. Abt Eigil († 822) sich und den Mönchen zur letzten Ruhestätte gebaut. Auf acht Säulen ruht eine Kuppel, im Untergrunde ist eine Krypta angebracht, deren Gewölbe von einer Mittelsäule getragen wird. Schon die Zeitgenossen deuteten allerlei symbolische Beziehungen hinein: Auf einem Stein ruhe das Ganze, steige dann auf 8 Säulen und Bögen empor, um wieder in einem Stein, dem Schlußstein der Kuppel zu schließen. „So ist die Christenheit der lebendige Tempel Gottes, auf den einen Christus gegründet, um durch die acht Seligkeiten sich wieder zu ihm zu erheben" belehrt uns der Mönch Candidus von diesem Bauwerke, das in schlichter Ein-

Digitized by Google

fachheit die Lösung seiner Aufgabe ziemlich selbständig anstrebt, das aber heute durch Einbauten und Erweiterungen nur noch entstellt uns zu Gesichte kommt.

Dennoch sind solche Zentralbauten vereinzelt geblieben. Die Abneigung der abendländischen Priesterschaft gegen diese Art Werke war viel zu groß, als daß — wie es doch füglich hätte geschehen müssen — die als Wunder angestaunte Hofkirche von Aachen die Grundlage für die Entwicklung der germanischen Baukunst geworden wäre. Dieser Kompromiß zwischen dem zentralen Haupt- und Gemeinderaum und dem nach dem Priesterchore hingerichteten Gottesdienst gefiel nun einmal dem Klerus — und zwar von seinem Standpunkte aus ganz mit Recht — nicht gut. Er knüpfte daher lieber mit seinen Bauten an die Basilika an, die Altar und Priesterschaft weit mehr zur Geltung kommen ließ. Daher die große Masse der Kathedral-, Pfarr- und Klosterkirchen, die bei dem bekannten Eifer des großen Kaisers für die Ausbreitung des Christentums rings in den Landen emporwuchsen, faßt ausschließlich aus Basilikabauten besteht, die ja schließlich mit ihren Holzdecken weit leichter herzustellen waren wie die steingewölbten Zentralbauten, aber doch sehr bald in der Hand der germanischen Baumeister neues Leben erhielten.

So besteht denn der Fortschritt der karolingisch-ottonischen Zeit wesentlich in der Weiterentwicklung der altchristlichen Basilika, und so wird der Übergang zum romanischen Stile hergestellt, der dann mit dem 11. Jahrhundert zu herrschen anhebt.

Dieser Übergang kündigt alsbald als erste der Neuerungen die Einführung der Kreuzform für die Basilika an. Damit wurde eine Gestaltung, die schon in den römischen Kirchen der späteren Zeit angedeutet worden ist, zur innegehaltenen und ausgebildeten Regel. Natürlich sind es nicht ästhetische oder gar symbolische Beweggründe gewesen, die zur Einführung der Kreuzform führten, sondern thatsächliche Bedürfnisse bedingten diese Neuerung. Die Geistlichkeit war so angewachsen, daß das Priesterhaus der altchristlichen Basilika auch mit seinen Vorschiebungen in das Langhaus hinein nicht mehr ausreichte. Das Kloster Fulda z. B. beherbergte schon unter seinem zweiten Abte 400 Mönche. Und da je länger je weniger dieser hoch-

Digitized by Google

geistliche Stand im Gotteshause mit dem gemeinen Volke in Berührung kommen wollte, so erweiterte man den östlichen Teil der Kirche durch Veränderung des Baugrundrisses. Zwischen die rundbogige Nische, die Apsis und das schon zur späteren Römerzeit vorhandene Querhaus schob man einen eigenen, rechteckigen oder quadratischen Raum für den Altar ein. Das Querschiff stellt sich daher jetzt nicht mehr als ein bloßer Abschluß, sondern als ein dreiarmiger Bau dar. Das Langhaus durchdringt das Querhaus und setzt sich in seiner Breite noch ein Stück fort bis es die abschließende Apsis erreicht. Der gesamte Grundriß wird aus einem T förmigen zum † förmigen; die Crux commissa T wird zur Crux immissa †.

Wann diese Form des lateinischen Kreuzes zuerst aufgetreten ist, bleibt ungewiß; jedenfalls aber haben sie die fränkischen Baumeister aufgebracht.

Zunächst wurde sie mehr andeutungsweise angewendet. So hat Karls gelehrter Berater Einhard die Kirchen zu Steinbach (827 vollendet) und Seligenstadt (828 begonnen) im Odenwald als Pfeilerbasiliken mit drei Apsiden am Querschiff errichtet; von beiden stehen nur noch geringe Reste. Auch von der Klosterkirche zu Lorsch im Rheinthale vor dem Odenwald, die 774 in Karls Beisein gegründet worden war, in der „Art der Alten und deren Nachahmung", eine dreischiffige, flachgedeckte Basilika mit zwei Thürmen, einer Vorhalle und einem Atrium, ist nur noch eine kleine dreithorige Halle vorhanden, „der letzte Schwanengesang des hinscheidenden Klassizismus". Sie ist wesentlich von antikem Raum- und Formensinn durchweht, lehnt sich in ihrer Anlage an die Vorbilder des römischen Triumphbogens an, zeigt aber in der Verwendung verschiedenfarbiger, roter und weißer Steine, die zu einer schachbrettartigen Belebung der Schauseite dienen, Einwirkung byzantinischer Ausstattungsweise.

Als voll ausgebildetes Kreuz wurden die Kirchen zu Fulda, St. Gallen, Hersfeld u. a. errichtet. Mit dieser Baugestaltung verband sich, zugleich auf ihre weitere Entwicklung wesentlich einwirkend, die Einführung der unterirdischen Gruftkirche, der Krypta. Damit wurde eine alte christliche Sitte wieder aufgenommen, die ihre Heimat eigentlich jenseits der Alpen hat, aber seit der karolingischen Bauweise

Digitized by Google

die ganze romanische Zeit hindurch eine besonders gepflegte Liebhaberei der germanischen Baumeister geblieben ist. Ihre letzte Veranlassung war die zunehmende außerordentliche Verbreitung und Ausbildung der Märtyrer- und Heiligenverehrung, ihre Gestaltung im Grunde nichts anderes als die Erweiterung der alten Confessio zu einem unterirdischen Betraum. Diese Andachtshalle erhielt nun auch einen eigenen Altar und wurde so monumental gebildet, daß sie über den Erdboden hervorragte. Dadurch wurde wiederum der über dieser Gruftkirche liegende Kirchenraum, die Stätte des Hochaltars, naturgemäß sehr in die Höhe geschoben, und so bildete sich der hohe Chor aus, der Priesterraum, der nun nicht mehr sich als Durchdringung des Langhauses durch das Querschiff und als Kreuzarm zeigte, sondern auch hoch über dem Gemeinderaume sich erhob, auf vielen Stufen erstiegen werden mußte und gleichsam ein Allerheiligstes darstellt, in welchem wie auf einer Bühne vor den Augen des weit und tief entfernt stehenden Laienvolks die Priester ihre heilige Handlungen agierten.

Eine weitere Neuerung der karolingischen Zeit ist die Eingliederung eines Westchors, so daß nunmehr viele Kirchen zweichörig wurden und so eigentlich keinen rechten Anfang und kein rechtes Ende mehr hatten. Die erste Kunde von einer solchen doppelchörigen Anlage kommt von Fulda und stammt aus dem Anfang des neunten Jahrhunderts. Sie walten in Deutschland bis zur ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts vor, verschwinden dann aber rasch nach 1150. Es wurde dabei auch an der westlichen Schmalseite der Kirche ein Altarraum angebracht, vielfach in Verbindung mit einem westlichen Querschiffe, ja selbst mit einer westlichen Gruftkirche. In dieser Zeit der wachsenden Heiligenverehrung suchte man eben fast krampfhaft nach immer neuen Stätten für neue Gräber und neue Altäre. Man wollte nicht nur den Heiland ehren am Hochaltar, sondern auch noch besonders beliebte Heilige, deren Reliquien man beisetzte, oder an deren Dienst viel gelegen war. Hierfür giebt namentlich der berühmte, mit roter Tinte auf Pergament gemalte Bauplan von St. Gallen festen Anhalt, die Zeichnung eines hochgestellten Geistlichen aus der Zeit bald nach Karl dem Großen für eine vollständige Klosteranlage, die freilich in diesem Umfang und dieser Regelmäßigkeit nicht wohl aus-

Digitized by Google

geführt werden konnte. Die Kirche dieser Planung enthält zwei Chöre, der eine davon ist dem Paulus, der andere dem Petrus geweiht. Außerdem ist fast jedes Plätzchen der weiten Halle durch einen Altar mit umgebender Kapelle besetzt, 17 an der Zahl, sodaß für die Laienschaft eigentlich nirgends mehr Raum blieb. Und so wird denn auch die starke Vermehrung der Geistlichen mit ein Beweggrund zur Errichtung der Doppelchöre gewesen sein. Weist man doch im Kloster von St. Riquier jedem der beiden Chöre nicht weniger als je 100 Mönche zu. Daß bei dieser Art von Häufung nicht nur dem Kirchenraum die notwendig einheitliche Richtung, sondern auch dem Hochaltare die einzigartige Bedeutung genommen werden mußte, sah man freilich erst später ein, als die Märtyrerverehrung wieder etwas hinter die Hostienanbetung zurück trat. Damals hat man dann das Bauglied des Westchors wieder verworfen und begonnen, die Gruftkirchen wegzulassen. Alles strebte von da ab wieder einem Ziele zu, dem hohen Chore mit dem Hauptaltar.

Seit der Mitte des 9. Jahrhunderts und von da an über das 10. hinaus bis tief ins 11. Jahrhundert hinein, finden wir die eigentümliche Erscheinung des Stützenwechsels. Dabei wurden in ein und derselben Reihe verschieden gestaltete Stützen zum Tragen der Decke oder des Gewölbes verwendet. Namentlich wechselte man ab zwischen Säulen und Pfeilern. Die aus der Antike herübergenommene, freilich auch vom alten Holzbau her wohl bekannte Säule wurde nicht mehr für fähig gehalten, die immer schwerer werdende Last der Bedeckung, namentlich der Gewölbe, zu tragen, auch mochte es Schwierigkeiten haben, sie künstlerisch schön zu gliedern und ihre Knäufe reich zu gestalten. So wendete man sie zunächst seltener an und setzte neben sie kräftige, viereckig aufgemauerte Pfeiler, die einfacher zu bilden und dabei von größerer Tragfähigkeit waren. So erscheinen die Säulen als der absterbende, die Pfeiler als der lebendige Teil dieser Baukunst, die Antike stirbt, das Mittelalter lebt. Es dauerte nicht lange und die Säule wurde überhaupt durch die Pfeiler ersetzt. Die Heimat dieses eigenartigen Mischstiles, der als die Zwischenbildung des Stützenwechsels bekannt und berühmt ist, war Niedersachsen, und zwar vor allem die Gegend nördlich vom Harz. Doch wurde er auch in Elsaß-Lothringen und in Baden angewendet.

Digitized by Google

An Stelle der flachen Holzdecke Wölbungen zu setzen, war eine Errungenschaft des 10. Jahrhunderts, in Deutschland vielleicht zum erstenmale beim Münster von Essen angewendet. Maßgebend war dafür der Einfluß von S. Ambrogio in Mailand, dessen Gewölbedeckung die wohlüberlegte und vielfältige Sicherung des Aufbaues gegen eine zugleich senkrechte und seitlich schiebende Last als eine Vorbereitung auf die später auch im Mittelschiffe angewendeten Kreuzgewölbe zeigte. Vorläufig begnügte man sich aber damit, die Seitenschiffe durch quadratische Kreuzgewölbe zu überdecken, die Decke des Mittelschiffs aber flach zu lassen. Man gab diesen Gewölben genau die halbe Größe des Mittelschiffs, sodaß zwei Stützen der Seitenschiffe auf ein Gewölbejoch des Mittelschiffes kamen. Danach war jeder zweite Pfeiler kräftiger belastet und mußte darum auch kräftiger gebildet werden.

Der Schmuck dieser Kirchen ist überall außen und innen nur bescheiden. Irgend welche reichere Formen und Gliederungen sind nicht vorhanden, daher der Gesamteindruck dieser ehrwürdigen alten Bauten ein sehr ruhiger, fast schwungloser ist.

4. Bildnerei und Kleinkunst.

Eine selbständige, bildnerische Thätigkeit kam in dem Weltreich Karls des Großen noch nicht zur Entfaltung. Größere Arbeiten dieser Art lagen noch völlig außerhalb des technischen Könnens. Wenn sie mit ungefüger Hand gebildet und gemeißelt wurden, waren's zumeist endlose und nur halbverstandene Wiederholungen antiker Vorbilder und Formen. Daher man, um zu Werken der Bildhauerkunst zu kommen, häufig genug den bequemsten Weg einschlug und solche Bildnereien einfach aus dem Süden in das kunstlose Nordland überführte. So ließ der große Kaiser das eherne Reiterbild Theoderichs von Ravenna nach Aachen bringen und als Zeichen seiner kaiserlichen Majestät vor seinem Palaste aufstellen. Zu der Anlehnung an die spätrömischen Kunstformen Italiens kam dann je länger je mehr ein Anschluß an byzantinische Kunstweise. Namentlich seit der Vermählung Kaiser Ottos II. mit der griechischen Prinzessin Theophanu i. J. 972 ist der Einfluß von By-

Digitized by Google

ganz besonders deutlich wahrnehmbar, ohne daß doch die eigenartige nordische Stilentwickelung dadurch völlig und dauernd beeinflußt würde.

Im wesentlichen gehören die geringen Überreste der Bildnerei, welche mit einiger Wahrscheinlichkeit der karolingisch-ottonischen Zeit zugeschrieben werden dürfen, der Kleinkunst an. Und hier war widerum die Goldschmiedekunst die am glücklichsten geübte Technik. Das war schon seit der Merowingerzeit so. In der Völkerwanderung war es wie ein Goldfieber über die Völker des Nordens gekommen. Des Römerreichs Schätze waren in der Barbaren Hände gekommen und nun suchten auch die bisher dem gleißenden Golde Ferngebliebenen Kleidung und Gerät prächtig zu schmücken. Möbel wurden vergoldet, Goldstoffe lieferte Byzanz, Schriften und Malereien erhielten Goldgrund und goldene Lichter. Die Gewänder der Vornehmen strotzten von Gold: Borte, Besatz, Haube, Schleier, Schuhe, — alles wurde damit verziert. Goldene Kronen, Spangen und Schnüre vollendeten die Ausschmückung, Gold und Edelsteine funkelten an Kleidung, Haupt, Hals und Arm. Da kam auch der Wunsch, das Kirchengerät aus dem kostbaren gelben Metall kunstvoll zu gestalten, die Schmuckliebe dehnte sich auf die Kirche aus. Könige und Kirchenfürsten wetteiferten, ihre Gotteshäuser prunkvoll auszustatten. Von diesen Arbeiten ist uns freilich wenig mehr erhalten als die Nachricht von ihrer Stiftung und Erzeugung. Aber einiges läßt doch den hohen Stand der damaligen Goldschmiedekunst wohl erkennen, die allmählich auch von Byzanz nicht wenig beeinflußt wurde. Der Domschatz zu Limburg an der Lahn bewahrt die Umhüllung des Stabes Petri, ein Werk, das erstaunliche Fertigkeit in der schwierigsten Technik, auch im Schmelzmalen erkennen läßt. Auch ein kleiner hölzerner, mit Goldblech überzogener, getriebener und mit Zellenschmelz verzierter Tragaltar im Stift St. Paul in Kärnthen ist ein beachtenswerter Rest alter Goldschmiedekunst. Desgleichen verdient das Reliquiar des heiligen Andreas im Domschatz zu Trier der Erwähnung; es stellt den Fuß des Heiligen in kunstvoller Nachbildung dar. Das bei weitem bedeutendste auf uns gekommene Werk der Goldschmiedekunst ist der große Silberaltar von S. Ambrogio in Mailand, 835 von einem deutschen Meister Wolfinius (Wölflein?) gefertigt. Er stellt das Leben Jesu und die Geschichte Mailands dar.

Digitized by Google

Edelsteine, Goldfiligran und Schmelzmalereien bilden das Ornament. Heute bezahlt man vier Mark, um ihn sehen zu können. Aber die Ausgabe lohnt sich, das Werk ist prächtig.

Neben der Goldschmiedekunst blühte die Elfenbeinschnitzerei. Sie schmückte vor allem als Einbanddecke die kirchlichen Bücher, nachdem ihre Werke zuerst die Hinterseite der mit Wachs bezogenen Schreibtafeln geziert hatten. Zuerst schufen deutsche Hände plumpe Nachbildungen griechischer Kunst, bald aber entstand eine selbständige Fertigkeit. Mit dem 9. Jahrhundert kann man deutlich die Spuren verschiedener örtlicher Schulen wahrnehmen. Die älteste hatte sich in Mittelfrankreich gebildet, andere saßen an Niederrhein, in Metz und in St. Gallen. Später bildeten sich sehr erfolgreiche Schulen auch in Sachsen. Freilich ist es sehr schwierig, die einzelnen uns überkommenen Elfenbeintafeln auf den Zeitpunkt ihrer Entstehung hin zu bestimmen. Die unterscheidenden Merkmale sind gering und im allgemeinen blieb man dabei, mit mehr oder weniger eigenem Kunstvermögen alte Formen nachzuschnitzen. So wird die Trierer Elfenbeintafel, welche die Übertragung von Reliquien in eine Stadt schildert und die zweifellos germanische Arbeit ist, von einzelnen Forschern dem 4. Jahrhundert zugesprochen, also als altchristliches Werk behandelt, während andere sie in das 11. Jahrhundert, mithin in die Zeit des romanischen Stils setzen. Die meisten weisen sie dem karolingischen Zeitalter zu. Zu den tüchtigsten Arbeiten dieser Art gehören die bildgeschmückten Einbanddeckel des Psalters Karl des Kahlen, der jetzt in Paris aufbewahrt wird und außer der Geschichte Davids und Nathans eine großartige Illustration von Psalm 57 Vers 2 bietet: „Unter dem Schatten deiner Flügel habe ich Zuflucht". Am berühmtesten sind die in den meisten illustrierten Kunstgeschichten nachgebildeten Elfenbeintafeln in St. Gallen. Es sind zwei Decken, die mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit dem vielseitigen Mönch Tutilo (um 912) zugeschrieben und zumeist nach ihm genannt werden. Die eine stellt Christus in der Mandorla d. h. dem mandelförmigen Heiligenscheine zwischen zwei Engeln und den vier Evangelisten thronend dar, dazu die ganz antiken Menschengestalten von Sonne und Mond, Meer und Erde. Die andere enthält die Himmelfahrt der Maria und zwei Vorgänge aus dem Leben

Digitized by Google

des heiligen Gallus und zwar das Abenteuer, das er mit einem Bären gehabt hat. Da der schnitzende Künstler sich bei den Gestalten der Vorderseite an alte Vorbilder hat halten können, während er bei den Bildnereien der Rückseite auf die eigene freie Erfindung angewiesen war, ist die Ausführung etwas ungleich geworden. Auf dem Vorderdeckel zeigen sich eigentümlich lebendige Züge guter Vorlagen fast tadellos wiedergegeben; die untere Decke ist ein wenig in Barbarei geraten, nur ist auch hier das schöne Ranken- und Blattwerk zu loben. Die umfangreichste und in Bezug auf ihre Bildgegenstände wichtigste aller Elfenbeinarbeiten des frühen Mittelalters besitzt Salerno in der Sakristei seines Domes, das Paliotto, ein Altarvorsatz, aus 30 Täfelchen zusammengesetzt, die 61 Darstellungen aus der Biblischen Geschichte bieten. Die alttestamentlichen sind auf horizontal liegende senkrecht geschiedene Täfelchen, die neutestamentlichen auf vertikal stehende wagerecht geteilte Täfelchen angebracht, sie stammen demnach wohl von verschiedenen Händen. Es ist ein eigentümliches Gemisch von rein antiken Nachklängen und byzantinischen Formen und ist wohl im 11. Jahrhundert gefertigt worden.

Die Arbeiten der Steinmetzen dieser Zeit sind ungeschlacht und treten fast nur an Steinsärgen und Grabplatten auf. Eher sind einige Werke der Gießerei zu beachten. Aber auch hier sind wir fast ausschließlich auf die Nachrichten der Schriftsteller angewiesen. Lesepulte, die als Adler gebildet wurden, Wassergefäße in Tiergestalt und andere Gußwerke zierten die Schätze der Kirchen und Fürsten. Daß es bei den oben erwähnten acht Gitterschranken im Münster zu Aachen fraglich ist, ob sie Erzeugnis fränkischer Kunst oder ein Raub aus Italien sind, wurde schon gesagt. Jedenfalls bilden sie mit ihren Perl- und Eierstäben, ihren Akanthusblättern und -Kapitälen, ihren Löwenköpfen und der ganzen eleganten und leichten Art der Gitterbildung überhaupt einen schönen Nachklang antiker Kunst.

5. Malerei.

Der Kreis der religiösen Gegenstände, die am häufigsten und liebsten bildlich dargestellt werden, hat sich in dieser Zeit gegen die

Digitized by Google

altchristliche Malerei nach Inhalt und Umfang mannigfach verändert. Das hängt mit dem Verlauf der liturgischen Entwicklung zusammen. War es in den ersten vier Jahrhunderten streng innegehaltene Regel, daß in den Gottesdiensten die biblischen Schriften nach und nach im fortlaufenden Zusammenhange vorgelesen wurden (Lectio continua), so kam es später auf, nur bestimmte Stücke aus den Büchern der Bibel zur gottesdienstlichen Vorlesung auszuwählen, die Perikopen. Man nannte das die Lectio propria. Diese einzelnen für besonders passend erachteten Abschnitte wurden in eigenen Büchern, den Lektionarien zusammengeschrieben. Damit war den klösterlichen Buchmalern teilweise eine ganz bestimmte Stoffauswahl verordnet, denn selbstverständlich schloß sich die Illustration der neuen Einrichtung ohne weiteres an. Der Gesamtvorrat neutestamentlicher Vorgänge bestand aus 109 einzelnen Darstellungen, die natürlich nicht allesamt in jedem Perikopenbuche gemalt wurden. Dieser Zählung entspricht genau, daß Ottfried von Weißenburg, der 868 sein Evangelienbuch dem König Ludwig widmete, in den fünf Büchern dieser Dichtung, die das Leben Jesu fromm und gelehrt erzählt, gerade hundert Begebenheiten dieses heiligen Erdenwallens zu berichten weiß. Und das sind genau dieselben Thatsachen, die wir in den bedeutenderen Handschriften dargestellt sehen.

Aus diesem reichen Vorrat eine geeignete Auswahl zu treffen, war eine Aufgabe des karolingischen Zeitgeschmacks, der seine Ausbildung wesentlich von Karl selbst herleitete. In seiner Sorge um den religiösen Volksunterricht forderte der Kaiser von jedem Priester ein bestimmtes Maß theologischer Kenntnisse und von jedem Christen die Bekanntschaft mit den grundlegendsten Lehren des Christentums. Wie eng dieses Maß umgrenzt war, bezeugen uns die noch vorhandenen Katechismen und Predigten jener Tage. Vor allem merkwürdig und bedeutsam ist die Musterpredigt aus der Zeit Karls des Großen, welche der Literarhistoriker Wilhelm Scherer 1865 zum erstenmale bekannt gemacht hat. Im Eingang dieser Predigt wird die Lehre von der Dreieinigkeit behandelt; dann folgt ausführlich die Schöpfungsgeschichte, der Sündenfall und die Sündflut. Darauf geht der Prediger sofort zur Verkündigung und zur Geburt Christi über, erwähnt die Taufe Jesu und einige seiner Wunder, wie die Hochzeit zu Kana, die Heilungen

Digitized by Google

des Aussätzigen und des Blinden, die Auferweckung der Toten, das Wandeln auf dem Wasser; alsdann schildert er die Kreuzigung, die Höllenfahrt, die Auferstehung, den Missionsbefehl an die Jünger und das jüngste Gericht. Diese Geschichten bilden demnach das katechetische und homilitische Mindestmaß der religiösen Kenntnisse im karolingischen Zeitalter und darum auch den eigentlichen Bilderstoff für die Maler. Thatsächlich finden wir in den Wandgemälden der Reichenau genau diese Bilderauswahl inne gehalten.

Dazu kamen nun zur Erweiterung und Ergänznng dieser ausgewählten Abschnitte eine Anzahl Bilder, wie sie durch die gottesdienstlichen Formulare an die Hand gegeben wurden. Was darin als Beispiel und Gleichnis vom Priester verlesen ward, hat häufig genug der Maler an die Kirchenwand oder auf sein Pergament sichtbar dargestellt. Mehrere Bildgegenstände, deren Auswahl man sonst bestaunen würde, finden so ihre Erklärung in den Formeln der Liturgie.

Die erwähnten Vorgänge und Gestalten kommen zumeist auch im altchristlichen Bilderkreis vor, wenn auch dort die Auswahl noch nicht so durchdacht und im abgerundeten Zusammenhang geboten werden. Neu hinzu kommen als künstlerische Stoffe des beginnenden Mittelalters vor allem die bis dahin nicht bräuchlich gewesenen Darstellungen des Abendmahls. Auch die Emmausjünger sind vordem nicht abgebildet worden. Und die Abbildung des Weltenrichters ist besonders eine Neuerung dieses Zeitalters.

Diese so abgekürzte Bilderbibel, wie sie sich in der Fortbildung altchristlicher Vorstellungskreise im Zusammenhang mit der sich entwickelnden Liturgie herausgebildet hat, ist bis tief ins Mittelalter allein für Auswahl des religiösen Stoffes maßgebend gewesen und hat alle Zweige der Kunst beherrscht, natürlich zumeist die, deren Pflege besonders eindringlich geübt wurde: die Buch- und Wandmalerei.

Die Buchmalerei ist für uns von größerer Bedeutung als die Bilder die an die Kirchenwände gemalt worden sind. Denn die letzteren sind fast alle zerstört worden, während aus den ungezählten Blättern einer großen Menge kunstvoll gemalter Handschriften uns noch heute die alte Bilderpracht der Miniaturen entgegenleuchtet.

Waren doch mit Malereien reich ausgestattete Bücher ein Gegen-

Digitized by Google

stand nicht nur fürstlicher Liebhaberei, sondern auch eifrigsten Sammelfleißes. Prachthandschriften bildeten die beliebtesten und kostbarsten Geschenke für Fürsten und Klöster. Karl der Große gab hierin auch das erste Beispiel. Er ließ Bibeln schreiben, die von den zahlreichen eingeschlichenen Fehlern gereinigt und mit prächtigen Bildern geschmückt waren. Aber auch die zum gottesdienstlichen Gebrauche bestimmten Bücher, die Lektionarien, Antiphonarien, Sakramentarien und wie sie alle heißen, ließ er von seinen Künstlern ausmalen. Ludwig der Fromme galt als eifriger Handschriftensammler schon als Prinz, noch ehe er über die reichen königlichen Einkünfte verfügte. Karl der Kahle übertraf in dieser Bücherliebhaberei noch seine Vorgänger, so daß es kein Wunder war, wenn unter ihm die Buchmalerei einen schönen Höhepunkt gewann. Nach einer Zeit des Stillstands und des Verfalls kam unter den Ottonen wieder neues Leben in diese Kunst. „Als innere und äußere Kriege nachließen, standen göttliche und menschliche Gesetze wieder in Ansehen," rühmt Widukind, der Mönch von Corvey, von Otto's I Zeit und denkt dabei auch an diese künstlerische Thätigkeit. Was an solcher Bildungssaat der erste Ottone kraftvoll gesät hatte, ging unter Otto II als edle Pflanze köstlich auf und erreichte unter Otto III und Heinrich II seine herrlichste Blüte. Damals erreichte die Buchmalerei den höchsten Stand der Entwicklung in diesem Zeitraume.

Eine ganze Reihe von Schreibschulen lassen sich während dieses Zeitalters unterscheiden, alle von besonderer Eigenart. Sie hatten ihren Sitz in den Klöstern, wo diese Kunst mit regstem Eifer betrieben ward. Den malenden Brüdern lag die Aufgabe ob, die alte heimische Übung der Ornamentmalerei mit neuem bildlichen Schmuck zu vermehren, wozu die antike und altchristliche Kunst die Vorbilder lieferte, auch aus dem Osten kam mannigfache Anregung. Doch bleibt der künstlerisch und geschichtlich bedeutsamere Teil dieser prachtvollen Buchausstattungen immer die Ornamentik. Hier kommt das alte nationale Empfinden besonders kräftig zur Geltung, und läßt dabei am deutlichsten ein Fortschreiten der Fertigkeit, eine Klärung des Stils erkennen. Das wirre Band- und Tiergeschlinge der frühgermanischen Verzierungskunst wird unter dem Einfluß der emsig studierten Antike

Digitized by Google

zu einer ebenso reichen, wie entwicklungsfähigen Linienornamentik, die bis ins 13. Jahrhundert für die Buchmalerei maßgebend geblieben ist. Der Träger dieser fortschreitenden Entwickelung war vor allem der Initialbuchstabe, der den Hauptschmuck des ganzen Textes zu bilden pflegte, und oft eine ganze Seite einnahm. Hier tummelte sich in höchster Freiheit die Einbildungskraft des malenden Bruders und schuf aus dem toten Flecht- und Riemenwerk mit seinen krausen Spiralen allmählich ein lebensvolles Gebilde, dessen Formen der Pflanzenwelt und der aus dem Reich der Tiere geschickt entnommen wurde.

Außerdem waren die Kanontafeln ein beliebtes Feld für bildnerische Neuschöpfungen. Eusebius von Cäsarea hatte zuerst, um das vergleichende Studium der Evangelien zu erleichtern, Tafeln angefertigt, welche mittels Ziffern in der gleichen Zeile die Stellen in den verschiedenen Evangelien, welche auf den gleichen Gegenstand Bezug nehmen, anzeigten. Diese Kanontafeln waren in der morgenländischen Kirche der Ausgangspunkt einer besonders reichen Dekoration geworden und wurden nun in das Abendland als eine beliebte Gelegenheit gemalten Schmuck anzubringen, übernommen. Sie nahmen die ganze Seite der Handschrift ein. Über die drei oder vier kleinen Bogen, innerhalb deren sich die Stellenverzeichnisse befanden, wurde ein großer zusammenfassender Bogen geschlagen. Das bot vortreffliche Gelegenheit, die Kenntnis der alten Baukunst zur Geltung zu bringen. Denn man wählte vielfach den baulichen Vorwurf der einen Bogenstellung, die auf fünf Säulen ruhte. Namentlich die liebevoll ausgeführten, meist den korinthischen Kapitälen nachgebildeten, oft figürlich reich geschmückten Knäufe gaben willkommenen Anlaß, hier alte Formen mit neuem Linienspiel zu verschönern oder doch zu verändern. (Abb. 29.)

Abb. 29. Stück einer Kanontafel aus dem Evangeliar des Ebon, Erzbischofs von Rheims.

Digitized by Google

Je geschmackvoller und feinfühliger alle diese Verzierungen behandelt wurden, umso geringer war der Wert der dargestellten Menschengestalten in jenen Büchern. Dazu fehlte doch allzusehr das freie Naturstudium, das für genaues Sehen entwickelte Auge und die geübte Hand. Das Verständnis für den lebendigen Organismus war so gering, daß die Künstler die körperlichen Formen nur ganz äußerlich nachzuahmen wußten. Auch die Farbengebung und die Nachbildung der Gewandfalten war zumeist sehr mangelhaft und kindlich. So daß nach dieser Seite hin diese Kunstwerke keine rechte Befriedigung aufkommen lassen. Umso größer ist der künstlerische Genuß, den die Ornamentik mit aller ihrer Kraft und Schönheit zu bieten pflegt.

So verschieden auch diese klösterlichen Mal- und Schreibstuben gelegen sein mögen, denn wir finden solche in Aachen und Metz, in Fulda und St. Gallen so gut wie in Tours und Reims, in St. Denis und Corbie: es ist auffallend, daß es fast lauter deutsche Namen sind, die wir unter den Malern finden. Es handelt sich also um die Heranbildung einer heimischen Kunst durch heimische Kräfte.

Die feinen Unterschiede, welche unsere Gelehrten zwischen diesen einzelnen Schreibschulen wahrzunehmen wissen, wenn sie hier einen mehr klassizistischen Zug und dort mehr angelsächsischen Einfluß, hier mehr orientalische Einwirkung und dort ein Vorwalten nordischer Auffassung erkennen, können wir hier dahingestellt sein lassen, ohne sie irgendwie anzuzweifeln. Für uns wird es vor allem darauf ankommen, noch einige der wichtigsten Denkmale dieser karolingisch-ottonischen Buchmalerei aufzuführen und kurz zu kennzeichnen.

Für Karl den Großen fertigte der Mönch Godescale 781—783 ein Evangeliar, das sich jetzt in Paris befindet. Neben prachtvollen Initialen in Gold und Silber auf Purpurpergament schmücken sechs Vollbilder das Buch; sie stellen Christus, die vier Evangelisten und den Brunnen des Lebens dar. Christus ist nach römischer Weise jugendlich und bartlos, erhält aber durch das volle Oval des Gesichts und durch die blonden Haare, die schlicht gescheitelt herabfallen, ein ausgeprägt nordisches Ansehen. Bei allen Köpfen ist das deutlich erkennbare Streben nach lebendigem Ausdruck mit gutem Erfolge begleitet. Beim Lebensbrunnen überwiegen sinnbildliche Einzelzüge; er

Digitized by Google

ist von einem Tempelchen überdacht, und zu seinen Gewässern eilen allerlei Tiere, ein Hirsch und Vögel hinzu.

Aus dem Kloster von Tours, das unter der Regierung des Abtes Alcuin zu einer Hauptstätte wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens geworden war, stammt um 850 die Bibel Karls des Kahlen, eine Prachtleistung von besonderer kunstgeschichtlicher Bedeutung als das glänzendste Zeugnis der karolingischen Buchmalerei, jetzt ebenfalls in Paris. Sie zeigt eine große Reihe selbständiger biblischer Darstellungen aus dem alten und neuen Testament, mit der Genesis anhebend und mit der Apokalypse schließend. Dazu ein köstliches Widmungsbild: der ganze Konvent — die Mönche erinnern in Art und Gestalt lebhaft an den Heiligenkreis der römisch-altchristlichen Malerei — übergiebt dem von seinen Leibwächtern umgebenen Kaiser das kostbar ausgestattete Buch, wobei denn in naiver Unbeholfenheit der Versuch gemacht worden ist, einen perspektivisch vertieften Raum darzustellen. Besonders hoch steht der künstlerische Wert der Initialen und der Kanontafeln; das Pflanzenornament überwiegt.

Zwei andere Bibeln, die gleichfalls auf Alcuin zurückgehen, befinden sich in Zürich und in Bamberg. Ihrem sorgfältig gereinigten Texte entsprach die edle künstlerische Ausstattung auf's beste. Die ganze Behandlung und Anordnung der Gestalten weist deutlich auf die Benutzung altchristlichen Bilderschmucks und auf Bildertafeln zurück, die wieder nach antikem Vorbilde den Inhalt der Bibel erläutern.

Aus der Reimser Schreibstube stammt das Ebo-Evangeliar in Epernay (zwischen 826 und 835), dessen Ausschmückung von den antikisierenden Bestrebungen der bisher betrachteten Werke stark abweicht, und bei deutlichem Zusammenhange mit der irischen und angelsächsischen Buchmalerei zugleich ein selbständiges deutsches Wesen in der Art bekundet, wie es aus der Beobachtung der Natur und des gleichzeitigen Lebens heraus, sich die Gestalten und Vorgänge selbständig bildet. Da sehen wir Zimmerleute einen kunstvollen Giebelbau durch Hammerschläge auf die Nägel vollenden, Krieger, Jäger, Priester bei ihren Beschäftigungen dargestellt, alle in lebhafter Bewegung, in leichter flüchtiger Federzeichnung ausgeführt. (Vergl. Abb. 29.)

Die berühmtesten der zahlreichen aus dem ottonischen Zeitalter

Digitized by Google

stammenden Buchmalereien enthält das Echternacher Evangeliar, für Kaiser Otto III. zwischen 983 und 991 gearbeitet, jetzt in Gotha. Das Buch enthält die vier vollständigen Evangelien, zu denen es 59 Abbildungen giebt. Neu sind dabei für die Malerei die Darstellungen von vier Gleichnissen: die beiden vom Weinberg, das vom Gastmahl und das vom armen Lazarus. Da man in diesem Werke mit bewußter Absicht das Höchste leisten wollte, was man an Kunst und und Pracht hervorzubringen imstande war, so ist schon die äußere Ausstattung ungemein reich und kostbar. Der Einband mit den in Gold getriebenen Gestalten des Kaisers und seiner griechischen Gemahlin ist ein Meisterstück der Goldschmiedekunst und der Schmelzmalerei. Byzantinischer Einfluß kommt gelegentlich in seinen Äußerlichkeiten der malerischen Darstellung zur Geltung. Der thronende Christus zeigt den jugendlich bartlosen Typus der altchristlichen Kunst. Die Illustrationen zu den biblischen Geschichten erzählen mit frischem Wirklichkeitssinn die heiligen Vorgänge, als seien sie soeben in der Gegenwart geschehen, und bieten so eine Reihe wertvoller Sittenbilder.

Wandmalereien aus diesem Zeitalter sind erst vor kurzem (1880) auf der Reichenau im Untersee entdeckt worden. Das Kloster daselbst, eine Stiftung des heiligen Pirmin, stand im neunten Jahrhundert unter seinem berühmten Abte Walafried Strabo (842—849) auf der Höhe seines Ansehens und Ruhms, blieb aber auch später eine bedeutsame Pflegestätte kirchlicher Kunst. Die kleine dreischiffige St. Georgskirche zu Oberzell auf dieser Klosterinsel wurde durch den Abt Hatto (888—913) gestiftet und unter dem Abt Witigowo gegen den Ausgang des zehnten Jahrhunderts umgebaut. Aus dieser Zeit stammen die berühmten Wandgemälde, die weniger nach ihrem künstlerischen Werte, als nach ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung einzuschätzen sind. Es ist ein vollständiger Bilderkreis, der hier an die Wände gemalt wurde. Man sieht die Gestalten der Apostel, Rundbilder mit den Bildnisköpfen von allerlei Heiligen, vor allem aber acht Hauptbilder: die Heilung des Blindgeborenen; Christus gebietet dem Meeressturm; die Heilung des Wassersüchtigen; die Austreibung der Teufel von Gerasa; die Heilung der Aussätzigen; die Erweckung des Jünglings zu Nain; die Erweckung der Jairustochter; die Heilung

Digitized by Google

der blutflüssigen Frau. Außerdem — besonders merkwürdig — das Weltgericht, eine der ältesten und wichtigsten Darstellungen dieses Gegenstandes, jedenfalls die älteste, die uns diesseits der Alpen erhalten ist; Christus thront, ganz altchristlich, jugendlich und klassisch gekleidet, in der Strahlenglorie, nach ihrer mandelförmigen Gestalt die Mandorla genannt. Die Kompositionen der Bilder sind einfach und klar, sicher und bewegt. Die Ausführung ist groß und frei. Bei den Stoffen wie bei den Formen klingt die altchristliche Kunst allenthalben nach. Christus ist stets unbärtig und jugendlich, und ebenso wie die Apostel und andere Hauptpersonen der Handlung in antike Gewänder gekleidet. Antik ist die Form der Baulichkeiten im Hintergrunde der Bilder, antik auch die Ornamentik der Streifenumrahmungen. Doch ist bei aller Abhängigkeit von der Überlieferung auch eine frische, ringende Gestaltungskraft deutlich wahrnehmbar; sodaß die Bilder trotz alles Ungeschicks in den Einzelheiten ergreifend wirken und einer eindrucksvollen und dramatischen Feierlichkeit nicht entbehren.

Der Reichenauer Schule gehören auch zweifellos die Wandgemälde an, die 1892 in der kleinen Kirche zu Burgfelden bei Balingen in Württemberg entdeckt worden sind. Auch hier ist das Hauptbild an der Ostwand wieder die Darstellung des Weltgerichts. In der Mitte sitzt auf einem Regenbogen der Weltenrichter mit dem kreuzweis geteilten Strahlenschein um sein bartlos jugendliches Haupt, seine Füße stellt er auf die Weltkugel, eine Mandorla umgiebt ihn. Vor ihm halten Engel ein großes Kreuz. Unter ihm schweben Posaunenengel, und die auferstehenden Toten erheben sich aus dem Sarge. Rechts vom Herrn nimmt Michael die Seligen in Empfang, links reißt der Teufel die Verstoßenen an sich. Diese Darstellung der Erlösten und Verdammten mit ihrer Andeutung von Paradiesesfreuden und Höllenstrafen läßt uns erkennen, daß wir mit diesen Bildern schon an der Schwelle des eigentlichen romanischen Zeitalters stehen.

Diesen Gemälden der Reichenauer Malerschule zweifellos nahe verwandt und wohl gleich ihnen auf die Kunstpflege des Stammklosters der Benediktiner, Monte Cassino zurückgehend, sind die Malereien der Kirche S. Angelo in Formis bei Capua. Auch sie sind noch von einem antiken Hauche durchweht, zeigen aber auch zugleich ein starkes

Digitized by Google

Einwirken der byzantinischen Kunstweise. Mit den Bildern vom Untersee sind sie die letzten auf uns gekommenen Zeugen der mit dem elften Jahrhundert sich auslebenden rückwärts blickenden Kunst. Die letzten Regungen altchristlich-römischer Vorstellungsweise schwinden, neue Formen und Vorstellungen verlangen gebieterisch Einlaß in der Kunst wie im Denken und Leben.

II. Abschnitt.

Der romanische Stil.

1. Allgemeines.

Aus mannigfachen Anfängen und Übergängen bildete sich die Kunstweise, die wir heute den romanischen Stil zu nennen gewohnt sind. Es ist das ein recht unglücklicher Name, der erst aus dem 19. Jahrhundert stammt. Früher sprach man von lombardischem, oder noch häufiger von byzantinischem Stil. Als man es dann für unrichtig erkannt hatte und für kränkend empfand, eine so eigenartige Kunst nach dem griechischen Osten zu bezeichnen, suchte man nach einer neuen Benennung. Nach dem Vorgange de Gervilles hat dann der Franzose Arcisse de Caumont (1838) dieses neue Wort von romanischer Kunst geprägt. Dieser Name ist darum so verkehrt gewählt, weil er gerade das Eigentümliche dieses Stils, nämlich daß es eine selbständige Äußerung germanischen Wesens ist, unausgesprochen läßt und den Anschein erweckt, als seien die römischen Elemente in dieser Kunstweise die vorherrschenden gewesen. Wir sprechen zwar auch von romanischen Sprachen nicht in dem Sinne, als stellten sie bloß Weiterbildungen und Entwicklungsstufen des Latein dar, wohl aber weil die Sprache des alten Rom ihre Mutter und gemeinsame Quelle ist. Indessen ist doch bei den romanischen Sprachen thatsächlich das römische Element Sieger geblieben, während das Wesen des romanischen Zeitalters, das

Digitized by Google

ja natürlich an die alte römische Entwicklung anknüpfen mußte, gerade darin bestand, daß es diese antike Überlieferung in selbständiger Verarbeitung überwand und so zur Offenbarung germanischen Geistes wurde. Freilich könnte man sich damit trösten, daß man auch hinter dem nicht lange vorher geprägten Worte Romantik alles andere eher als Wiedererwachen deutsch-nationalen Sinnes suchen wird. Auch ließe sich etwa zur Rechtfertigung dieser Rede von romanischer Kunst das anführen, daß sie der Ausdruck einer Zeit sei, in der das deutsche Geistesleben seine Anregung von der römischen Kultur empfing, in der die Schriftsprache die lateinische war, und in der sich die Kirche als Kunstträgerin ausbildete, die wir die römische Kirche nennen. Aber das alles läßt doch nicht vergessen, daß es ein ungeschicktes Verfahren war, die germanische Kunst romanisch zu heißen. Doch ist das Unglück einmal geschehen und vorläufig besteht keine Aussicht, den eingeführten Namen wieder los zu werden.

Zeitlich begrenzt man die Vorherrschaft des romanischen Stils durch die Jahre 1000 und 1250, wobei denn wieder zu beachten ist, daß solche Zahlen recht unsichere Trennungen darstellen, da Anfang und Ende einer Kunstsprache sich nie scharf von den Vorstufen und den Nachklängen scheiden lassen und es stets ein willkürliches Unterfangen bleibt, aus dem großen Strom kunstgeschichtlicher Entwicklung ein bestimmtes abgemessenes Stück gleichsam herausheben zu wollen. Aber auch hier werden wir uns der bequemeren Übersicht halber dem gewohnten Brauche fügen und die hergebrachten Grenzzahlen einhalten, wenn wir uns auch nicht verhehlen, daß schon das ottonische Zeitalter teilweise ein gutes Recht auf die Einreihung in die romanische Stilzeit besitzt und daß diese trennenden Jahreszahlen eigentlich nur für Deutschland entscheidend ins Gewicht fallen können.

Die Heimat des neuen Stils ist zunächst nicht ein einzelnes bestimmtes Land. In allen Gegenden des christlichen Abendlandes regte sich um die Jahrtausendwende das Streben, einen neuen künstlerischen Ausdruck für die Gedanken und Gefühle des Zeitalters zu finden. Überall knüpfte man dabei bei der Errichtung von Kirchen an die aus der altchristlichen Zeit überkommenen Basiliken an, aber behielt das Alte nur so lange bei, bis man im einzelnen und ganzen ein Neues

Digitized by Google

gefunden hatte, das an seine Stelle treten konnte. Aber zweifellos ist die Thatsache, daß in den von den Germanen behaupteten Ländern sich diese Bewegung weit selbständiger und eigenartiger vollzieht, als in Italien und Südfrankreich. Sodaß man als Heimat und besondere Pflegestätte des eigentlichen romanischen Stils getrost Deutschland und das nördliche Frankreich bezeichnen kann.

Es waren ja diese Jahrhunderte die Zeit, in der das heilige römische Reich deutscher Nation die Vorherrschaft über alle anderen Völker inne hatte, eine große Zeit, da das, was die sächsischen Kaiser gegründet hatten, die fränkischen und hohenstaufischen Herrscher machtvoll zu behaupten suchten. Während der Kämpfe dieser Zeit erstarkte das deutsche Volksbewußtsein zu vorher nicht geahnter Kraft. Immer stärker und bewußter machte sich die deutsche Eigenart geltend und prägte sich schließlich in allen Zweigen der Kultur aus, wenn auch in steter Anlehnung an die römisch-antiken Vorbilder. Neben der Kaisermacht, die ihr höchstes Ansehen erreichte, erwuchs der germanischen Wehrhaftigkeit das Rittertum, das seine Kraft in überschäumender Thatenlust offenbarte und dabei durch die ihm eigene zarte Verehrung der Frauen eine in solchen Zeiten doppelt notwendige Sänftigung gewann. Die Ritter waren die Anführer jener Heere, die in religiöser Begeisterung und wilder Abenteuerlust nach dem heiligen Lande zogen, um die geweihten Stätten den Muselmännern zu entreißen. Und sie sind es damit gewesen, die von dort her Reichtum und Bildung brachten.

Einflußreicher aber als Kaisermacht, Volkstum und Ritterschaft ward in diesem Zeitalter die Kirche. In jenem gewaltigen Ringen zwischen weltlicher und geistlicher Macht erhob sich allmählich das Papsttum zur unbestrittenen Weltherrschaft, erst unter dem Schutze und im Bündnis mit dem Kaisertume, bald über dasselbe siegreich triumphierend. Damit nahm das gesamte kirchliche Leben einen gewaltigen Aufschwung. Schon vorher waren die klösterlichen Ansiedlungen die ausschließlichen Träger der Bildung und der Gesittung gewesen, in den Zeiten wilder Gährung und roher Kämpfe eine Zufluchtsstätte für jede höhere Kultur. Nun kam zur inneren Macht auch noch der wachsende äußere Einfluß der Priesterschaft, der sich auf alle Gebiete des menschlichen Lebens erstreckte. Die Herrschaft der Kirche und

Digitized by Google

das System der mittelalterlichen Weltanschauung war in allmählicher aber stetig fortschreitender Ausbildung begriffen, bis sie im 13. Jahrhundert ihren vollendenden Abschluß erreichte. Damals kam dann mit dem vollen kirchlichen Siege die Gotik in die Lande. Ehe es soweit kam, als die Kirche trotz zunehmender Gewalt doch noch mit der Kaisermacht und mit dem Rittertum im Kampfe lag, baute man in einer Gemeinschaft von kirchlichen und ritterlichen Elementen in der romanischen Kunstweise, die darum ebenso wohl einen hierarchischen als aristokratischen Wesenszug bekundete.

Aber wie die Kunst sich vor allem in Kirchenbau und Kirchenschmuck bethätigte, so war auch in jenen Tagen des Streites die Entwicklung des kirchlichen Lebens für Baukunst, Malerei und Bildnerei von weitestgehendem Einfluß.

Gregor der Große hatte einst die römische Liturgie in allen wesentlichen Zügen fortgesetzt, jetzt vollendete der noch größere Gregor VII. die Durchführung der Einheit und führte den ordo romanus auch in den Gebietsteilen ein, die ihm bisher widerstrebt hatten. Die römische Messe verdrängte die verschiedenen Gottesdienstordnungen des Abendlandes. Rom setzte bis auf geringe und unwesentliche Ausnahmen seine Meßliturgie durch, die von da an täglich mit denselben lateinischen Worten in jedem Lande und zwar ebenso in den kleinsten Dorfkirchen wie in der größten Kathedrale gefeiert wird und so ein beredtes Zeugnis von der Alleinherrschaft des Papstes auf dem gesamten Kirchengebiete ablegt. Der Grundgedanke aber, welcher diese Entwicklung und Ausgestaltung des in der Messe sich vollendenden römischen Kultus beherrscht und bestimmt, ist die folgerechte Durchführung der Opferidee. Die römische Messe gilt als die wirkliche Darbringung des Opfers Christi vor Gott, als der thatsächliche Neuvollzug des neutestamentlichen Opfers durch das allein hierzu berechtigte neutestamentliche Priestertum, zwar für die Gemeinde, aber nicht durch dieselbe und nicht einmal notwendigerweise vor der Gemeinde. Ihre Wirkung ist nicht durch die gläubige Andacht der heilsbegierigen Seelen, sondern lediglich durch den richtigen Vollzug von Seiten der Priester bedingt. Die Gemeindefeier ist mithin durch die priesterliche Handlung völlig verdrängt. Das Gotteshaus gestaltet sich demgemäß immer mehr zum

Digitized by Google

Opferraum; die Gemeinde wird immer mehr vom Heiligtum abgetrennt und wer ihr predigen will, muß zu ihr ins Kirchenschiff herabsteigen. Im Chorraum ist kein Platz mehr für den Predigtstuhl.

In dieser Weise war die Grundlage für den Kirchenbau geboten; in dieser Gliederung werden nun zahllose Gotteshäuser errichtet. Denn diese Zeit der um die Herrschaft ringenden Kirche ist eine ungemein bauluſtige gewesen. Es war wirklich wie eine Art Sport unter den Bischöfen, die sich garnicht darin genugthun konnten, alte Kirchen niederzureißen und neue, schöne, größere an ihre Stelle zu setzen.

Man hat diesen erstaunlichen Aufschwung der Bauthätigkeit nach Beginn des zweiten Jahrtausends früher mit Vorliebe auf die frische Lebenshoffnung zurückgeführt, welche die Christenheit geschöpft habe, als das fatale Jahr 1000 vorübergegangen war, ohne, wie man erwartet hatte, den Untergang der Welt herbeizuführen. Das hat sich doch als eine ganz haltlose Annahme erwiesen. Diese ganze angebliche Besorgnis vor dem Weltuntergang im Jahre 1000 ist nämlich als eine Fabel erkannt worden, deren Entstehung erst in das 17. Jahrhundert fällt. Der baldige Weltuntergang ist jeder Zeit von ängstlichen oder verzweifelten Seelen erwartet und gepredigt worden. Daß seine Nähe gerade um das Jahr 1000 die Gemüter besonders bedrückt und geängstet hätte, läßt sich nicht nachweisen, also kann auch die Beseitigung dieser Furcht keinen irgendwie namhaften Einfluß auf den Kunstbetrieb gehabt haben. Dieser Legende liegt als berechtigter Kern eben nur die Beobachtung zu Grunde, daß nach dem Jahre 1000 das gesamte kirchliche Leben und mit ihm die Baukunst und Kunstthätigkeit einen so gewaltigen Aufschwung nahm, daß man zu seiner Erklärung meinte, besonders wundersame und tiefsinnige Beweggründe in Anspruch nehmen zu müssen. Der Grund dafür liegt doch unserem geschichtlichen Verständnis viel offener und einfacher vor Augen. Und zwar ist es ein doppelter Grund. Einmal war es das Siegesgefühl der Kirche, die ihrem Triumph über alle widerstrebenden heidnischen und weltlichen Mächte genießend oder doch vorahnend sich nicht genug thun konnte, diesen Sieg durch Denkmale zu feiern und darzuthun, wie sie immer mehr die alles beherrschende Macht sei, und durch sie auf Erden der Gottesstaat errichtet werde. Andrerseits war es die

Digitized by Google

von der Kirche gepflegte, von Kaisern, Rittern und Bauern inbrünstig übernommene Art von Frömmigkeit, die von wesentlichem Einfluß auf den Kirchenbau und Kirchenschmuck sein mußte. Ihr Merkmal aber war die Weltflucht im Dienste der weltbeherrschenden Kirche. Der Laie war von der Teilnahme am Opfer zurückgedrängt worden, aber wenn er der Weihehandlung der Priester am Altare zuschaute, war er doch gewiß, von da her in zauberhafter Wirkung Vergebung der schweren auf ihm lastenden Sündigkeit zu erlangen. Die Priester hatten es — so war die Meinung — frei in der Hand, durch die göttlichen Wunder der Sakramente ihm den Alp der Gewissenslast von der Seele zu nehmen, ihm über die Maßen heilige Leistungen zu gebieten, auf daß er reich und selig werde. Und so sah die Welt das seltsame Schauspiel, wie Könige und Fürsten die Macht der Päpste bekämpften, dem Übermut des Klerus sich mit dem Schwert gegenüber stellten, und doch persönlich um so eifriger bemüht waren, durch Stiftungen für ihr Seelenheil zu sorgen, durch reiche Gaben sich die Vergebung von Gott bei eben den Bischöfen und Priestern zu erkaufen, die man verachtete und haßte. Schwebte doch drohend als das letzte nie versagende Zuchtmittel der Bann über den Häuptern der Kirchenfeinde. Kaiser Heinrich IV. hat auch nach dem Canossagang nicht aufgehört, ein grimmiger Feind der päpstlichen Macht zu sein und hat doch in persönlicher Opferfreudigkeit und in ehrlichem Glaubenseifer die rheinischen Dome zu errichten begonnen. Um des Seelenheils willen spendete, opferte, baute der Einzelne. So ward die Kirche reicher und reicher. Und mit den ihr so zufließenden Mitteln mehrte sie ihren Glanz nach außen, bekundete sie durch Prachtentfaltung ihre Kraft, riß sie durch Prunk die Gemüter an sich, herrschte sie, indem sie bauen und bilden ließ.

Dazu kam, daß mit der Zunahme der Bevölkerung und der Errichtung neuer Städteanlagen im Norden das Bedürfnis auch nach neuen Kirchenbauten wuchs und daß viele der alten flüchtig aus Holz erbauten Missionskirchen einen Ersatz nötig machten. Dann aber stellte man anstatt der engen Nutzbauten nun umfangreiche und solide Bauten auf.

Unter solchen Zeitumständen erwuchs und erblühte der romanische

Digitized by Google

Stil, der, was die Baukunst betrifft, an Größe und Schönheit von keinem anderen übertroffen wird. Freilich erheben sich alsbald mannigfache Schwierigkeiten, wenn man die kennzeichnenden Merkmale dieser Stilart schildern und die gesamte romanische Kunst sozusagen auf den Begriff bringen will. Denn kein Stil ist wie dieser einer so verschiedenen, rein persönlichen Ausbildung fähig. Namentlich in seiner Baukunst giebt es schlechterdings nichts, von dem man sagen könnte: so und nicht anders muß es gestaltet sein, um für romanisch zu gelten. Es sind nicht zwei Kirchen in ihrer Wirkung völlig gleich. In jeder Kirche sind dann wieder die Säulen in Kapitäl, Schaftbehandlung und Fuß unter sich verschieden.

Das Gleichmaß der Einzelteile in seiner strengsten Form, ist dem romanischen Stile geradezu unbehaglich und wird deshalb allenthalben, gelinder oder entschiedener, gebrochen. Man hat in diesem Grundsatz, der Einzelpersönlichkeit in ihrem Auswirken einen weiten, freien Spielraum zu bieten, mit Recht etwas eigentümlich deutsches gefunden. Und thatsächlich hat der Stil um seines Individualismus willen gerade auf deutschem Boden seine sorgsamste und erfolgreichste Pflege gefunden. Er kam in seiner Freiheit von bindenden Normalregeln dem Sinn des Deutschen weit entgegen, der ja zähes Beharren an Stammeseigentümlichkeiten und örtliche Gewohnheiten immer gern als seine Eigenart hervorgekehrt hat und dann schöpferisch am wirksamsten war, wenn er sich selbst in seiner persönlichen Bestimmtheit ausleben durfte. Daher auch die Baukunst der neueren Zeit vielfach an die des romanischen Mittelalters angeknüpft hat, weil man erkannt hat, daß in ihr noch viele fruchtbare Keime verborgen sind, die weiter und reicher ausgebildet werden können, was bei der gestrengen Gesetzmäßigkeit des anderen mittelalterlichen Stils, der Gotik, nicht entfernt so möglich ist.

Dabei darf nicht unbeachtet bleiben, daß die Kirche selbst, indem sie ihre Weltherrschaft in den Dienst der Weltentsagung zu stellen bemüht war, jenen Individualismus entzündet hat, der sich zunächst als eine neugestimmte Frömmigkeit offenbarte, die am Bilde des Gekreuzigten sich in demütiger Inbrunst schwärmerisch belebte, dann aber auch darauf aus war, sich in ihrer persönlichen Eigenart auch in anderen Lebensgebieten durchzusetzen.

Digitized by Google

2. Baukunst.

Das System. Auf dem Gebiete der bildenden Kunst behielt während des romanischen Zeitalters die Baukunst durchaus die Führung. Aber es ist um der erwähnten Vielgestaltigkeit der Formen willen ungemein schwierig, aus ihren Schöpfungen ein vollgültiges System der romanischen Baukunst entwickeln zu wollen. Eine bis ins einzelne durchgeführte, streng innegehaltene Bauregel hat es überhaupt nicht gegeben, sondern höchstens eine Anzahl kennzeichnender Merkmale, die sich aus der gemeinsamen Betrachtung der damaligen Kirchenbauten herleiten lassen. Dabei wird man sich natürlich nicht auf die Betrachtung der einfachen und ärmlichen Bedürfnisbauten beschränken, sondern muß die großen monumentalen Kirchen und Kathedralen ins Auge fassen. Dann aber wird es gelingen, ein ungefähres Bauschema der romanischen Architektur zu gewinnen. Und zwar, wie Matthäi*) sehr hübsch sagt „mit demselben Recht, mit dem wir etwa ein Normalschema eines Bahnhofsgebäudes des 19. Jahrhunderts geben könnten. Kein Bahnhof würde mit diesem Schema genau übereinstimmen, aber alle wesentlichen Teile, die an derartigen Anlagen regelmäßig wiederkehren, wie Bahnsteig, Wartehalle, Fahrkartenschalter, Gepäckraum u. s. w. würde zum Ausdruck kommen." In gleichem Sinne dürfen wir die Eigenart an einem Schema vergegenwärtigen, wenn wir uns nur dabei bewußt bleiben, daß kein bestimmter Bau gerade genau die Zusammenstellung aufweist, die wir in diesem Schema geben.

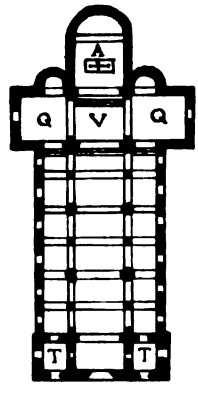


Abb. 30. Grundriß einer flachgedeckten romanischen Basilika.

Die Grundlage des romanischen Kirchengebäudes ist immer noch die altchristliche Basilika. (Abb. 30.) Doch hat der ursprüngliche Grundriß einschneidende Veränderungen dadurch erfahren, daß man für die stark angewachsene Zahl der Priester und ihre immer noch zunehmende Bedeutung größere Räume bedurfte, als das einst nötig gewesen war

*) Baukunst des Mittelalters Seite 58.

Digitized by Google

Man erweiterte daher jene Bauteile immer mehr, die für Altäre und Kleriker reichlichen Raum boten und blieb insonderheit bei der Ausführung eines lateinischen Kreuzes (crux capitata) †, das schon in der karolingischen Zeit an die Stelle des T förmigen Kreuzes (crux commissa) getreten war. Der Hauptaltar trat also von der Grenze zwischen Apsis und Querhaus hinweg in ein eigenes Altarhaus, das sich zwischen Apsis und Querhaus hineinschob und sich um mehrere Stufen über den Fußboden der übrigen Kirche erhob, weil sich darunter die unterirdische Gruftkirche befand mit dem Grabe des Heiligen, dem zu Ehren die Kirche erbaut ward. Zwischen den Altarraum und das Langhaus schob sich ein nach beiden Seiten hin weit ausladendes Querschiff, an welchem Nebenapsiden angebracht zu werden pflegten, in denen dann wieder Altäre standen. Als die Menge der Reliquien in den einzelnen Kirchen immer größer wurde, auch immer zahlreicheren Geistlichen die Gelegenheit geboten werden mußte, gleichzeitig das stille Meßopfer zu halten, schuf man schließlich einen ganzen Kranz von Kapellen, der sich an den Chor und seinen Umgang strahlenförmig anreihte, eine Bauanlage, die namentlich in der Gotik sehr ausgebildet wurde, in französischen Kirchen aber schon zu romanischer Zeit in ihren Anfängen vorhanden war. Dieser ganze östliche Teil der Kirche war lediglich für die Priesterschaft bestimmt. Er bildete eine eigentliche Priesterkirche innerhalb des Gotteshauses. Hier erhob sich der Hauptaltar, in seinen Nischen standen die Nebenaltäre; hier stand der neue bewegliche Faltstuhl des Bischofs, hier das feste Chorgestühl für die Geistlichen, hier waren die feststehenden oder beweglichen Lesepulte, stand der Kredenztisch und in der letzten Zeit auch schon der Dreisitz, auf dem der Priester mit seinen zwei Diakonen während des Credo Platz nahm.

Die Sitte, eine zweite Apsis, oft auch mit Querhaus und Gruftkirche im Westen anzulegen, blieb auch in der romanischen Zeit, namentlich in Sachsen, bestehen. Noch ehe sie gänzlich außer Mode kam, war auch — und zwar schon seit dem Ende des 11. Jahrhunderts — die Krypta unter dem Einfluß der Benediktiner von Hirsau weggefallen.

Der ganze Grundriß erscheint in seiner Gesamtanlage und in der Ausdehnung seiner Einzelteile rythmisch gegliedert. Die Grundlage

Digitized by Google

hierfür bildet die Vierung, ein nach allen Seiten freiliegender, von vier kräftigen Pfeilern und ebensoviel hohen Gurtbögen abgegrenzter Raum, der dort entsteht wo das Langhaus vom Querschiff durchdrungen wird, also im Scheitelpunkte des Kreuzes. Dieses Vierungsquadrat wird nun zur maßgebenden Raumeinheit für alle übrigen Gebäudeteile. Ein solches Quadrat wird zu beiden Seiten der Vierung angeordnet, und bildet dadurch das Querhaus. Eins wird im Osten angefügt, d. h. zwischen die Vierung und die Apsis eingeschoben und somit zum Chor gezogen. Das Langhaus entsteht dadurch, daß dasselbe Quadrat 3 bis 6 mal angebaut wird. Die Seitenschiffe sind dann in kleine (Viertels-) Quadrate eingeteilt, so daß auf ein Hauptschiffsjoch je zwei kleine Nebenschiffsjoche kommen. Man nennt diese Bauweise, alles nach der einen Raumgröße harmonisch zu ordnen, so daß die Größe eines Raumes genau an die der anderen gebunden ist, das gebundene System. Das hat zunächst eine Ursache in der geringen Kunstfertigkeit der damaligen Zeit gehabt, die noch ängstlich mit den vorhandenen Kräften schalten mußte, aber es kam dadurch auch ein ganz anderer Eindruck für das Auge in den Bau. Gegenüber der weiten und klaren Gliederung der alten Basilika, erscheint die gebundene romanische Kirche leicht eng, schwer und gedrückt. Und doch erhält sie durch die harmonische Rythmik der Flächen und Linien wieder auch etwas besonders wohlthuendes und trauliches. (Abb. 31.)

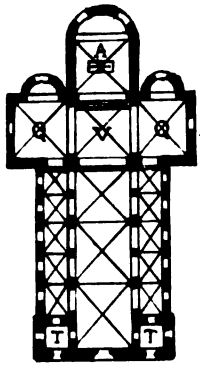


Abb. 31. Grundriß einer gewölbten romanischen Basilika. Gebundenes System.

Während bei der alten Basilika das Streben dahin ging, den Bau mehr in die Breite zu ziehen, achtete man in der romanischen Kunst mehr auf die Höhenwirkung des Innenraums. Daher begnügte man sich in der Regel auch mit drei Schiffen und verschmähte insgemein die weite fünfschiffige Anlage. Wurde das Hauptschiff nicht noch von der Geistlichkeit in Anspruch genommen, was oft genug geschah, so war es als Aufenthaltsort für die Gemeinde bestimmt, die sonst lediglich auf die Seitenschiffe angewiesen war. Die Geschlechter

Digitized by Google

versammelten sich streng getrennt. Gab es keine Emporen, auf denen die Frauen Platz finden konnten, so teilte man die Südseite des Kirchenraumes dem männlichen, die Nordseite und ihr entsprechendes Seitenschiff dem weiblichen Geschlechte zu. Manche Mönchsorden des 12. Jahrhunderts gestatteten den Laien den Zugang zur Kirche überhaupt nur durch die Seitenschiffe und schlossen sie vom Hauptraum und der Hauptthüre des gottesdienstlichen Gemeindehauses völlig aus.

Die offenen Vorhallen der altchristlichen Basilika wollten mit den klimatischen Verhältnissen des rauhen Nordens nicht recht zusammenstimmen, auch entsprachen sie bei der veränderten kirchlichen Disziplin keinen eigentlichen Bedürfnissen mehr. Die Kirchenzucht hatte längst ihre alte Strenge eingebüßt und wenn auch noch einzelnen Bußpflichtigen ein abgelegener bestimmter Raum in der Kirche angewiesen wurde, so gab es doch in der Gemeinde jetzt keine ganze Klasse von Neulingen oder Büßern mehr, die zeitweilig vom Gottesdienste ausgeschlossen waren. Das einzige in Deutschland erhaltene Beispiel einer schönen offenen Vorhalle mit Gartenanlage und Brunnen nach antikchristlichem Muster bietet die Abteikirche zu Maria Laach. Sonst ist der alte weite Vorraum allenthalben zu einer kleinen Vorhalle zusammengeschrumpft, die freilich den Namen Paradies behalten hat und in der als letzte Erinnerung an den antiken Hausbrunnen sich das Weihwasserbecken befindet.

Der Aufbau erhält sein kennzeichnendes Gepräge durch den Gewölbebau, den in einer bisher noch nicht gekannten Weise auszubilden zu den bemerkenswertesten Verdiensten des romanischen Zeitalters gehört. Den Anlaß zu dieser Neubildung gab die Bedachungsfrage. Im Laufe der Jahrhunderte, die zwischen den Merowingern und den sächsischen Kaisern verstrichen waren, hatte es sich zur Genüge herausgestellt, daß die altchristliche Basilika mit ihren getäfelten Decken und dem hölzernen, leicht zerstörbaren Dachwerk für das nordische Klima nicht geeignet, dazu beständiger Feuersgefahr in Kriegs- und Friedenszeiten ausgesetzt war. Man ersetzte demnach die leichte und gefährliche Bedeckung zunächst über den schmalen Seitenschiffen, dann aber auch, als man den Mut dazu bekam und in Besitz der nötigen technischen Fertigkeiten gekommen war, über den breiten Mittelschiffen durch das massive,

Digitized by Google

widerstandsfähige Steingewölbe. Nicht als ob eine solche Wölbung etwas Nagelneues gewesen wäre. Seit urvordenklichen Zeiten sind von allen mit Steinen bauenden Völkern Tonnengewölbe mit mehr oder weniger weiter Spannung ausgeführt worden. Aber es ist in solchen Dingen eine altbekannte Thatsache, daß das Beispiel allein nicht zur Anregung genügt. Namentlich in den Bauten Roms gab es genug Gewölbe. Dennoch hat niemand daran gedacht, diese solide und monumentale Bedeckungsweise auf die Basilika anzuwenden. Nur die wenigen Zentralbauten haben diese Wölbekunst benutzt. Etwa seit dem Jahre 1000 wurde nun als eine merkwürdige Neuerung die Tonne auch auf die Basilika übertragen, zuerst in Burgund, darauf bald im ganzen germanisch-christlichen Europa. Damit war der Anfang einer völlig selbständigen Bauweise gegeben, und als erster der mittelalterlichen Wölbstile der romanische Stil begründet.

Zunächst waren diese Gewölbe noch sehr schwerfällig und stark. An den Ecken des zu Grunde gelegten Quadrats erhoben sich die vier

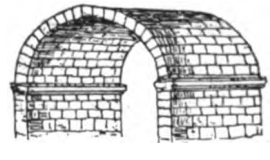


Abb. 32. Tonnengewölbe.

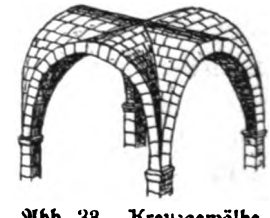


Abb. 33. Kreuzgewölbe.

starken Hauptpfeiler. Sie und die dazwischen liegende obere Außenwand haben das Gewölbe zu tragen, das sich zwischen diese Mauern einspannt. Das reine rundbogige Tonnengewölbe, welches die Hälfte eines hohlen Cylinders darstellt, wurde bald in fortschreitender bautechnischer Entwickelung durch das Kreuzgewölbe verdrängt, welches aus dem Durchschnitt zweier sich durchdringender Tonnengewölbe entstand und deshalb sich als eine aus vier Dreiecken zusammengesetzte Kappe darstellt. Diese cylindrischen Dreiecke treffen sich auf vier Kanten oder Gurten, weshalb diese Gewölbe auch Gurtgewölbe genannt werden. Diese Kreuzgurten (Diagonalrippen), welche die zwischen den Gurtbögen liegenden Gewölbefelder trennen, sind nun das eigentliche Neue

Digitized by Google

und Bedeutsame des romanischen Gewölbebaus. Sie sind beim Aufbau des Gewölbes insofern die Hauptsache, als sie das tragende Knochengerüst darstellen, zwischen denen die eigentlichen Gewölbekappen nur leicht eingespannt zu werden brauchten, was dann auch bald gelernt wurde, nachdem man anfangs auch diese Füllungen noch schwerfällig und stark gestaltet hatte. (Abb. 32 u. 33.)

Solange man noch das Mittelschiff mit flacher Holzdecke überdachte, wurden noch immer, wenn auch selten Säulen angewendet; gewöhnlich stehen an den Quadratecken Pfeiler, dazwischen noch Säulen, was dann die oben erwähnte namentlich in Sachsen übliche Bauart des Stützenwechsels gab. Bald aber herrscht mit wachsender Fertigkeit des Gewölbebaus der Pfeiler vor. Er wird zunächst noch wie ein Teil der Mauer behandelt, deren Stärke er auch zumeist hat, gleichsam das nach Durchbrechung durch die zu den Seitenschiffen führenden Bogenöffnungen übrig bleibende Stück derselben. Sein Grundriß ist rechtwinklig, in der späteren Zeit zumeist quadratisch. Er wurde anfangs sehr stark gebildet, weil er eine gewaltige Gewölbelast zu tragen hatte. Als später durch verständige und sachgemäße Ausbildung der Gurtbögen die Gewölbe selbst schwächer wurden, sind auch die Pfeiler leichter gebildet worden.

Die Belichtung des Kirchenraumes war schwach. Wegen der starken Gewölbedecken wagte man die massigen Außenmauern, die die große Last der Wölbungen wesentlich mit zutragen hatten, nur durch kleine Fenster zu durchbrechen, die kaum erheblich größer waren als die der altchristlichen Basilika. In südlicher Sonne haben diese kleinen Lichtöffnungen völlig genügt, im nebligen Norden ließen sie nur einen gedämpften Lichtschein in den Raum, der dadurch oft genug einen düsteren Eindruck machte und den Gebrauch von Kerzen auch beim Tagesgottesdienst erheischte. Wenn wir in jener Zeit so häufig von Kirchenbränden lesen, hat das seinen Grund vielfach in jenem ununterbrochenen Gebrauch von flackernden und flammenden Lichtern und Lampen gehabt. Und ihrer bedurfte man umso mehr, je mehr man die offenen Fenster gegen das Eindringen von Kälte und Nässe durch Vorhänge schützte. Erst allmählich konnte man zur Anwendung des kostbaren Glases schreiten.

Digitized by Google

Auch die Apsis erhält in der romanischen Zeit kleine Fenster. Sie ist gewöhnlich durch eine Halbkugel überdeckt, zuweilen auch durch ein kegelförmig sich an die Schlußmauer anlehnendes Gewölbe.

Die anfangs weit verbreitete Zweigeschossigkeit der Seitenschiffe kommt mehr und mehr in Vergessenheit. Wo sie noch beibehalten wird, verzichtet man doch auf die Benutzbarkeit dieser Emporen, sie steigern nur noch die malerische Wirkung des Baus, ohne in ihrer Höhe und Enge Gläubigen Raum zur Teilnahme am Gottesdienst zu gewähren.

Die Türme, welche der altchristlichen Basilika und auch den karolingischen Bauten zumeist gefehlt hatten, und die, wo sie einmal errichtet waren, neben der Kirche ihre Stelle gefunden hatten, wurden jetzt in den Organismus des Gesamtbaus mit hineingezogen und gleichmäßig über die ganze Anlage verteilt. Kleinere Kirchen begnügen sich mit einem Turme; wo das Streben nach Pracht und Ruhm unter den bauenden Bischöfen und Orden besonders lebhaft war, da brachte man drei, fünf, auch sieben Türme an, je mehr, desto besser. Einer erhob sich gewöhnlich über der Vierung, der Vierungsturm, dessen Innenraum sich kuppelförmig über dem Kircheninnern erhob, ohne daß er doch zunächst dazu benutzt wurde, durch Fenster Licht in den Vierungsraum zu bringen; er war anfangs nur als Schmuckaufbau gedacht und darum auch mit Säulen und Rundbogen so reich als möglich ausgestattet. Zwei Türme stehen in der Regel im Osten zu beiden Seiten des Chors, zwei andere im Westen zur Seite des Haupteingangs, oder falls auch dort ein Chor angelegt ist, zu dessen Seiten. Oft bekommt auch die Eingangshalle zwischen den Westtürmen noch ein dem Vierungsturm entsprechendes kleineres Turmgehäuse. Alle diese Türme sind in der ältesten Zeit mit Vorliebe kreisrund gebildet, später ist ihr Grundriß gewöhnlich quadratisch. Sie erhöhen in ihrer kraftvollen Gestalt, ihrer großen Zahl und lebendigen Gruppierung die malerische Wirkung der romanischen Kirchenbauten ungemein, entsprachen in ihrer großen Zahl aber nicht dem Bedürfnis, sondern dem Ruhmsinn. Es war ja überhaupt eine turmfreudige Zeit, in der man anfing Burgen zu bauen und die Städte wieder mit hohen Mauern zu umgeben. Da nahm man's mit der Notwendigkeit solcher Hoch-

Digitized by Google

bauten nicht gar zu genau und errichtete allenthalben lieber einige zu viel als zu wenig. Aber durch diese Häufung der Türme, verbunden mit der Erweiterung des Kreuzschiffs und dem lebhaften Bestreben, die großen Mauermassen durch allerlei Gliederung und rythmische Bewegung aufzulösen, wurde im Außenbau eine überaus malerische Gruppenentfaltung erzielt, die namentlich in den mächtigen Bauten am Niederrhein zu den glanzvollsten Leistungen der Baukunst führt. Die Türme steigen in mehreren Geschossen auf, durch Lisenen und Bogenfriese eingefaßt, manchmal auch durch Blendarkaden belebt. Der viereckige Turm wird oftmals in den oberen Teilen achteckig fortgeführt. Der Turmhelm ist bald kegelförmig gestaltet, bald besteht er in einer kurzen vierseitigen oder auch vielseitigen Pyramide. Besonders beliebt war ein Abschluß derart, daß die vier Wände in spitze, reich verzierte Giebel ausliefen, zwischen die sich das Dach rautenförmig einschob.

Das feste Mauerwerk des gesamten Außenbaus der romanischen Kirchen wird unten von einem einfachen Sockelsims umzogen, oben durch ein Dachsims abgeschlossen. Gern wendete man seit dem 11. Jahrhundert zur Gliederung der Mauerflächen Lisenen an, jene schmalen, bandartigen Streifen, die den einzelnen Abständen des Innern entsprechend aus dem Sockel aufsteigen und sowohl am Dache des Seitenschiffs wie dann an dem des oberen Schiffes in einen Fries auslaufen, der aus einzelnen kleinen Rundbogen zusammengesetzt ist.

Die feierliche Würde der alten romanischen Kirchenbauten, die uns Heutigen manchmal wie düstere Kahlheit anmutet, ist einst wesentlich gesteigert gewesen durch die Vielfarbigkeit, mit der sie in bunter Pracht ausgestattet waren. Dadurch wurde die Strenge der architektonischen Formen gemildert und der festlich bedeutsame Eindruck des Innern vermehrt. Wir haben uns alle die großen Mauerflächen und alle Gewölbe, auch alle plastischen Ornamente reich bemalt zu denken, nicht so kahl und gleichförmig, wie sie uns heute entgegentreten.

Die Schmuckformen, die in diesen Malereien und in der plastischen Gliederung der Bauteile angewendet wurden, sollten nicht bloß schmücken und verzieren, sondern auch die einzelnen Glieder des Baus kräftig betonen und deutlich hervortreten lassen. Diejenigen Stellen,

Digitized by Google

an denen ein Bauglied aufhört und mit einem anderen in Berührung tritt, wurden durch Zierat stark hervorgehoben. Daher auch der romanische Formenschatz weniger durch seine Zierlichkeit, als durch seine Kraft auffällt und anzieht. Zu Grunde liegen ihm freilich die altüberkommenen antiken Motive. Aber der germanische Individualismus treibt mit diesen Elementen ein höchst reizvolles Spiel, indem er sie auf die mannigfaltigste Weise abwandelt und mit Zügen, die der heimischen Umgebung, der eigenen Handwerkskunst, der nordischen Pflanzen- und Tierwelt entlehnt sind, auf das Anziehendste bereichert. Die Ranken, Blumen und Blätter werden dabei nicht in der bestimmten Naturform, sondern stilisiert verwendet. Im Figürlichen zeigt sich bei der Bildung von Tieren, Menschen und Fabelwesen eine Phantasie von erstaunlichem Reichtum und frischester Schöpferkraft. (Abb. 34 u. 35)

Abb. 34 u. 35. Romanische Ornamente.

Die geometrischen Ornamente zeigen eine äußerst eigenartige Fortbildung altgermanischer Motive in Vermischung mit antiken Linienspielen und erfreuen das Auge ungemein mit ihren verschlungenen und verknoteten Bändern, ihren wellenförmigen, zickzackartig gebrochenen Linien, ihren Schuppen- und Schachbrettverzierungen, ihren Perlstäben und Diamantschliffen.

Diese Art der Ausschmückung tritt besonders anschaulich bei der Behandlung der romanischen Säule hervor. (Abb. 36.) Sie erinnert vielfach an römische Vorbilder, doch fehlt ihr die leise Schwellung und manche andere antike Feinheit, so daß sie im allgemeinen plumper und derber ist als die Säule des Altertums. Dafür ist sie aber auch ungemein verschieden gestaltet und mit reichstem Schmuck versehen. Ihre Basis hält sich noch am ehesten streng an die attische Form, zeigt also wie diese über einem quadratischen Untersatz (der Plinthe) einen doppelten

Digitized by Google

Wulst mit dazwischen gelegter Kehle, die wie durch eine Einschnürung zweier über einander liegender Kissen entsteht. Doch hat die romanische Kunst hier ein ganz neues eigenartiges Zierglied erfunden, das sie in ihrer Blütezeit immer anwendete und das den Zweck hatte, einen Übergang von dem Untersatz zum unteren Kissen darzustellen. Diese etwas gewaltsame Überleitung aus dem viereckigen Plinthe zum runden Wulst an den vier Ecken heißt das Eckblatt. An diesem Eckblatt zeigt sich mit besonderer Deutlichkeit der ganze Reichtum der germanischen Phantasie. Vom einfachen Klötzchen bis zum schlanken ausgemeißelten Pflanzenblatt finden wir alle möglichen Gestaltungen. Auch Tier- und Menschengestalten, die auf den Ecken der Plinthe kauern, kommen vor, so gut wie die beliebten phantastischen Fabelwesen. (Abb. 37.)

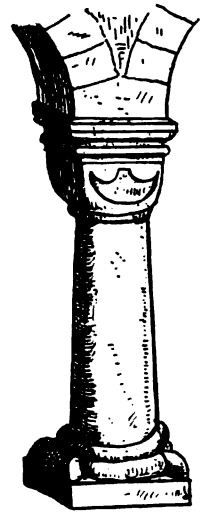


Abb. 36. Romanische Säule.

Der Schaft der Säule ist in der Regel glatt, weil das harte Material (Granit) der bei der antiken Steinmetzkunst beliebten Riffelung hindernd im Wege stand, dafür wurde er häufig bemalt. Später kamen doch auch gewundene und umflochtene Schäfte vor, die aussehen als seien sie aus mehreren Säulen zusammengeknüpft oder verschlungen.

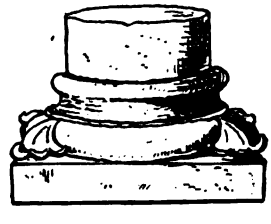


Abb. 37. Romanischer Säulenfuß mit Eckblättern.

Die reichste Gelegenheit zur Entfaltung ornamentalen Sinnes bot das Kapitäl, das nicht nur die Säule nach oben abschließen, sondern sie auch zu der darüber liegenden Last — zumeist sind es Bögen — überleiten sollte. In geradezu zahllosen Spielarten werden dabei zwei Hauptformen angewendet. Die eine ist das Würfelkapitäl, das den Übergang aus der runden Säule zum rechtwinkligen Bogenansatz dadurch herzustellen suchte, daß an einem würfelförmigen Steinblocke die vier unteren Ecken abgerundet wurden. (Abb. 38 u. 39.) Dadurch

Digitized by Google

näherte sich hier die Gestalt des Würfels der Kugel und leitete geschickt zum runden Säulenschafte über. Die Flächen dieser Kugelschnitte wurden auf die mannigfaltigste Weise durch eingemeißeltes Blattwerk oder Linienornament geschmückt. Die andere Grundform ist die des Kelchkapitäls, das sich als eine Weiterbildung des korinthischen Kapitäls darstellt. (Abb. 40.) Akanthusblätter, die doch bald allerlei stilisierten Blüten und heimischen Blätter-

Abb. 38.

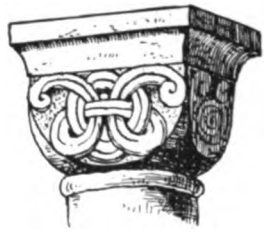


Abb. 39.

Abb. 40.

Roman. Würfelkapitäle. Roman. Kelchkapitäl.

ranken weichen, steigen aus dem Säulenschafte empor und biegen sich an der Spitze in schönen und frei auslaufenden Linien um, wobei denn die antike Anmut nicht selten etwas plump und ungefüge nachgebildet wird. Auch hier tritt uns ein unerschöpflicher Reichtum der verschiedensten Formen entgegen, und in Anlehnung an jene altassyrischen Gebilde von Drachen, Greifen und Menschentieren, wie sie durch die Kreuzzüge im Abendlande bekannt und beliebt waren, wurde das Blattwerk häufig genug durch allerlei krause Tier- und Menschengestalten durchbrochen. Dabei waren alle Figuren nicht nur streng stilisiert, sondern auch auf die Wirkung berechnet, die durch den Wechsel hellbelichteter Stellen mit solchen, die in tiefen Schatten liegen, hervorgerufen wird. So schlingt sich bunt und keck ein reiches Leben kräftigster Bildnerkunst um den ganzen Bau und seine einzelnen Glieder und ordnet sich doch dabei den architektonischen Formen in weisester Berechnung unter.

Bei der Ausschmückung der Fenster herrschte der einfache Rundbogen vor. (Abb. 41, 42 u. 43). Gern wurde die Fensterbildung durch Einstellung einer Säule gegliedert, von der dann wieder kleinere Rundbogen ausgingen, die sich an die Fensterlaibung anschmiegten. An

Digitized by Google

Glockenstuben und Türmen wurden häufig drei Fenster aneinandergekuppelt und von einem gemeinsamen Bogen überspannt, und zwar so, daß das mittlere die beiden Seitenfenster überragte. An der Giebel-

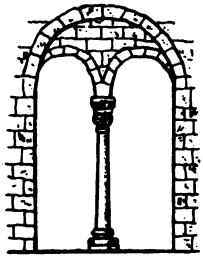


Abb. 41.

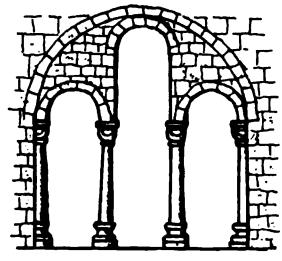


Abb. 42.

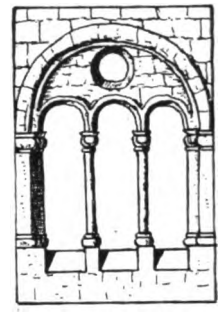


Abb. 43.

Romanische Fenster.

seite wurde häufig über dem Portal ein Radfenster angebracht: in der kreisrunden Fensteröffnung wurden Steinsäulchen wie die Speichen eines Rades eingestellt. Die spätromanische Zeit liebte, besonders am Niederrhein, noch besondere Fensterformen wie Kleeblattbögen und ausgezackte Rundfenster. (Abb. 44).

Reicher wurden Zierformen bei der Bildung der Thüren angewendet, namentlich am Hauptportal entfaltete sich gern die volle Pracht

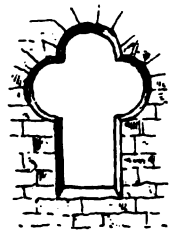


Abb. 44. Roman. Fenster mit Kleeblattbögen.

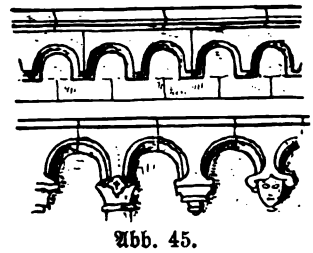


Abb. 45. Roman. Rundbogenfries.

der Ornamentation und bedeckte mit ihren mannigfachen Mustern nicht nur die Säulenschäfte, sondern auch die Glieder der Bogenumfassung. Die gewaltige Stärke der Mauern nötigte dazu, durch Abstufungen

Digitized by Google

zur eigentlichen Thür überzuleiten. Darum wurde das rundbogige Portal schräg d. h. nach innen sich verengend, in die Dicke der Mauer eingeschnitten. In den Abtreppungen dieser Laibung wurden Säulen und Halbsäulen eingestellt, die sich wiederum als Rundstäbe über den Thürbögen fortsetzten. Das Rundbogenfeld, das sich zwischen dem graden Thürsturz und dem Portalbogen einschiebt, wird Tympanon genannt und war meist mit reichen malerischen oder bildnerischen Schmuck versehen.

Die Simse und Friese sind so mannigfaltig gestaltet wie die Kapitälformen. Neben dem besonders beliebten Rundbogenfriese (Abb. 45) der aus einer Aneinanderreihung kleiner Rundbögen besteht, kommen noch zahlreiche andere Formen vor: der Zahnschnitt, der Schuppenfries, das Schachbrettmuster, der Zickzackfries, die Perl- und Diamantbänder u. v. a. Zur weiteren Belebung der Mauerflächen kamen seit dem zwölften Jahrhundert die Zwerggalerien auf, welche oben unter dem Dache an den Apsiden herumlaufen, aber auch an den Türmen und Schauseiten vielfach angebracht wurden: Pilaster und Rundbogenöffnungen, hinter denen sich doch nichts befand, das Licht beanspruchte, sondern nur das Mauerwerk; eine Art Scheinarchitektur, die doch malerisch einen durchaus wirksamen Schmuck bildete. (Abb. 46).

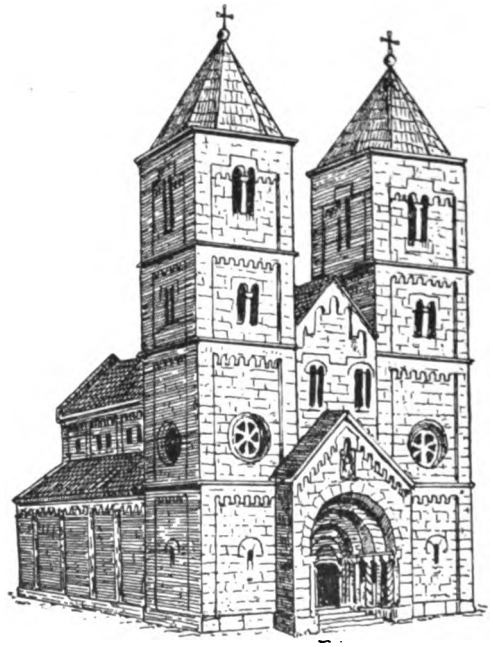


Abb. 46. Schema einer romanischen Kirche. (Nach H. Schmid.)

Die Geschichte. Umfaßt das gesamte romanische Zeitalter das

Digitized by Google

elfte und zwölfte Jahrhundert und die Hälfte des dreizehnten, so kann man hiervon die ersten hundert Jahre als die der frühromanischen Kunst bezeichnen; von 1100 bis 1180 würde dann die hochromanische Zeit, die eigentliche Blüte des Stils fallen. Die dann noch folgenden siebzig Jahre darf man wohl die spätromanische Zeit nennen, ohne doch mit diesem Namen etwas zu Ende gehendes, verfallendes bezeichnen zu wollen, denn die romanische Kunst hat das Eigentümliche erfahren, daß sie sich nicht völlig ausleben konnte. Gerade als jene bedenkliche Zeit eintrat, die in einem herrschenden Kunststile gewöhnlich zum Verfalle führt, kamen so starke neue Einflüsse und Anregungen von außen, daß sie schließlich das ganze System umwandeln und eine neue Entfaltung des Raumsinns ermöglichten.

Die frühromanische Zeit zeigt das Werden dieser Kunst. Vor allem auf dem jungfräulichen Boden des eben erst der Kultur erschlossenen Sachsen wurden die Neuerungen der sich bildenden neuen Bauweise lebhaft aufgenommen. Hier haben sich auch frühromanische Denkmäler am besten erhalten, die von der großen Liebe zeugen, mit denen die Könige aus dem Sachsenlande sich ihres Stammlandes auch baukünstlerisch angenommen haben. Ihnen verdanken die berühmten Bauten von Corvey, Merseburg, Magdeburg, Quedlinburg, Hildesheim und Goslar ihre Entstehung. Kunstsinnige Bischöfe wie Bruno von Köln und vor allem Bernward von Hildesheim standen ihren Herrschern gleichgesinnt zur Seite. Die am Harze 968 neu entdeckten Silberbergwerke lieferten zu solcher künstlerischen Thätigkeit reiche Mittel. So entwickelte sich in den sächsischen Landen bis weit in das elfte Jahrhundert hinein eine überaus rege Bauthätigkeit, die ihre verständnisvolle Pflege in den geistlichen Schulen fand und deren Erzeugnisse sich bei aller jugendlichen Frische der Begeisterung durch ruhiges Erwägen und vornehme Einfachheit auszeichnen. Diese Kirchen sind nicht eben reich an Formengedanken, aber sie sind klar und zielbewußt geschaffen. Das Gefundene und Überkommene wird in ihnen in stetiger Ruhe fortgebildet und schlichter Ernst ist der Grundzug ihres Wesens. Noch bleibt ihnen der basilikale Durchschnitt mit der Holzdecke gewahrt. Die Nebenschiffe haben meist die halbe Breite des Mittelschiffes; die mit besonderen Apsiden versehenen Querschiffe

Digitized by Google

entsprechen diesem; ebenso der hohe Chor. Der Schmuck ist überall bescheiden. Im Innern beschränkt er sich meist auf die Säulen und Pfeiler, die in der Regel miteinander wechseln. Eine stille Größe, Sammlung und Ruhe ist dem Innern eigen, dessen Langhaus genügend erhellt ist, während die Apsiden oft nur durch Kerzen und Lampen beleuchtet werden können. Die Außenarchitektur zeigt nur wenig Gliederungen. Die Türme sind noch sehr einfach, schwer und massig gebaut.

Höher als unter den sächsischen Kaisern stieg die Macht des deutschen Volkes unter den Fürsten des salisch-fränkischen Hauses. Das überall siegreiche Kaisertum machte sich den größten Teil der damaligen Kulturwelt unterthan. Unter Heinrich III. gehörte außer Italien auch Burgund, Böhmen, Polen und Ungarn zum Reiche. Unermeßliche Reichtümer strömten herbei. An ihren Lieblingssitzen errichteten die Kaiser unter dem Beirat kunstverständiger Männer gewaltige Gotteshäuser, vor allem die Kaiserdome am Rhein. Ein reger Baueifer begann, der bis zur Zeit der Frühgotik anhielt. Es ist die Blütezeit des Stils, die hochromanische Zeit, die noch bis in die Tage der Hohenstaufen hineinreicht. Bezeichnet wird diese höchste Entfaltung der romanischen Kunst vor allem durch die Einwölbung des gesamten Baues. Erst durch diesen Schritt wurden jene mächtigen Monumentalbauten ermöglicht, die als Denkmäler der Frömmigkeit und als Heimstätten des Meßdienstes noch heute unsere staunende Bewunderung erregen. Dabei wurde diese Blütezeit ziemlich gleichzeitig von den drei damals maßgebenden Kulturvölkern erreicht, in der Poebene, im Rhone- und im Rheinthale; von den Lombarden in Mailand und Pavia, von den Burgunden in Cluny, von den Franken in Speyer, Mainz und Worms.

In diesen Bauten war konstruktiv erreicht worden, wozu man bei dem damaligen Stande der technischen Hilfsmittel und der mathematischen Kenntnisse imstande war. Ein darüber Hinausgehen nach der bautechnischen Seite hin gab es zunächst nicht. Der romanische Stil hatte seinen baulichen Höhepunkt erreicht. Aber der menschliche Geist kennt bei keiner erklommenen Stufe seiner Fertigkeiten ein träges Sichgenügen. Unablässig strebt er weiter. Gestattete nun dieses grund-

Digitized by Google

legende gebundene System keine Weiterentwicklung nach der konstruktiven Seite, so wandte man sich mit umso größerer Begier dem ausschmückenden Beiwerk zu, auch hier einem fast unbewußten Zuge der Menschennatur nachgebend, die, sobald nach langen Kämpfen und Strebungen die hemmenden Schwierigkeiten überwunden sind und von der Kunst mit Sicherheit beherrscht werden, sofort daran geht, den Wert des Erreichten durch schmückende Zuthat noch zu erhöhen. Und das Geschlecht jener Tage gab sich umso lieber und eifriger dieser verschönernden Aufgabe hin, je mehr in seiner Mitte überhaupt die bisherige Strenge des Wesens durch eine aufkommende Neigung zum Üppigen und Malerischen sich wandelte. Das äußere Leben entwuchs der herben klösterlichen Zucht mehr und mehr. Das Rittertum erblühte in seiner glänzenden Art und in den Städten fing der Bürger an, sich seiner wachsenden Kraft und seines zunehmenden Reichtums bewußt zu werden. Der Handel führte große Schätze und die Anschauung fremder Länder herbei, die Kreuzzüge machten auch die vornehmen Laien mit der glänzenden Kultur und Bauweise des Morgenlands bekannt. Und was man da überall schaute, das wandte man gern in der Heimat an, um die eigenen Häuser und die Häuser Gottes schöner, eleganter, reicher herzustellen. So kamen allerlei fremdländische, zum Teil orientalische Formen in die Architektur des Abendlands. Schon traten alle die Elemente auf, die nachmals zur Begründung und Entwicklung des gotischen Stils geführt haben: das Rippengewölbe, der Spitzbogen, das Strebewerk. Aber man hatte sie in ihrer konstruktiven Wichtigkeit noch nicht erkannt, sondern wendete sie nur als dekorative Neuigkeiten an, und auch nur vereinzelt hie und da. Vor allem wurde dadurch der Formenschatz ungemein bereichert. Statt des gewöhnlichen Rundbogens wählte man gern den zweimal gebrochenen Kleeblattbogen oder noch lieber den Spitzbogen. Auch der Hufeisenbogen und der Zackenbogen d. h. der mit einer Reihe kleiner Halbkreise umsäumte Bogen wird gern verwandt. Das Blätterkelchkapitäl gelangt zu fast ausschließlicher Herrschaft; seine schlanke Kelchform wird mit einem glänzenden, fast überreichen Schmuck elegant geschwungenen Pflanzenwerks ausgestattet. Der Säulenschaft wird gern durch einen Ring durchbrochen, der sich um die Säule legt und diese an der Mauer

Digitized by Google

festhält, indem der Ringstein in der Mauer sitzt, während die Säule sonst frei davor steht. (Abb. 47.) Das Eckblatt der Säulenbasis wird abgeworfen. Die Profile an den Simsen werden lebhafter, geschwungener, tiefer ausgekehlt. Die Pfeiler erhalten oft eine ganze Menge von Eckſäulen und Halbsäulen. Überhaupt werden in verschwenderischer Masse schlanke Säulchen an Mauerecken und Wänden, einzeln, paarweise oder zu mehreren verbunden als Stützen der Bögen gebraucht. Dadurch gestaltet sich auch der Außenbau immer glänzender. Die toten Mauerflächen des streng romanischen Stils werden durch allerlei Unterbrechungen und Gliederungen immer mehr unterbrochen. Der Mauer vorgelegte Blendarkaden umziehen die Apsis oder auch den ganzen Bau. Die Fenster erhalten die mannigfaltigste Gestalt, ihre Öffnungen werden halbrund-, lilien- und fächerförmig gebildet. Am höchsten steigert sich die dekorative Wirkung an den Portalen, die meistens noch im Rundbogen, aber auch im Kleeblatt-, ja im Spitzbogen gebildet sind und deren Säulchen nun gehäuft und an Basen, Schäften und Kapitälen mit einer Fülle von Ornamenten aller Art verziert werden, die auch an der Deckplatte und im Bogenfelde reichlich zur Geltung kommen.

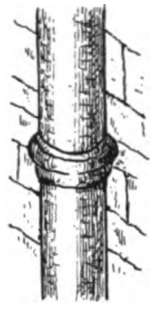


Abb. 47. Roman. Säule mit Schaftring.

Nur in Deutschland nennt man diese Zeit des reichen romanischen Stils mit dem ungeschickten Namen Übergangsstil. Ein Übergangsstil ist schließlich jede besondere Kunstweise, da sie von einem älteren übernommen wurde und in einen späteren überleitet. Wenn aber damit ausgedrückt sein soll, daß in dieser Stilausbildung, die uns namentlich an rheinischen Bauten glanzvoll entgegentritt, eine Vorstufe der Gotik gesehen werden soll, so ist das zwar insofern richtig, als sie von der nun folgenden Gotik zeitlich abgelöst worden ist, aber deshalb auch wieder ganz falsch, weil es keine organische Vorstufe dieses neuen Stils ist, sondern nur eine ausschmückende Anwendung einiger von ihm halb unbewußt aus Frankreich bezogener Formen. Es hat noch eine Weile gedauert, bis man den neuen Stil folgerecht auch in seinen konstruktiven Neuerungen auf deutschen Boden übertrug.

Digitized by Google

Ist die Wirkung der neuen Kunst, die vom nördlichen Frankreich ausging, zunächst noch eine mehr äußerliche gewesen, so war eine andere Strömung, die aus demselben Lande, aber aus seinem mittleren Teile hervorging, weit nachhaltiger, da sie die Grundgestalt des Kirchenbaus stark beeinflußte. Es war der Geist von Citeaux, die Cisterzienserkunst, die ihre Heimat an der Südgrenze der Champagne und der Nordgrenze von Burgund verließ, um ihren Siegeszug durch die Welt anzutreten.

Unter den Bestrebungen, die schon frühe darauf ausgingen, die verweltlichten Klöster wieder zu vergeistlichen, war die vom Kloster Cluny in Burgund ausgehende die erste wirklich bedeutende gewesen. Auch kunstgeschichtlich war sie von Einfluß. Denn diese ganze Richtung mit ihrer herben und strengen weltflüchtigen Art drängte auch machtvoll auf Vereinfachung der Bauformen. Aller Prunk sollte als entbehrlich aus den Kirchen schwinden, nur das zur gottesdienstlichen Zweckerfüllung Nötige sollte in ihnen eine Stätte haben. Diese Gedanken fanden allerorten Anklang und so wurde von dieser burgundischen Klostergenossenschaft ein dichtes Netz internationaler Verbindungen und Einflüsse auch in künstlerischen Dingen über die Welt gesponnen. Aber mit der zunehmenden Macht des Klosters wuchs auch seine Verweltlichung, so daß der Reformversuch als gescheitert angesehen werden mußte. An Stelle der alten schlichten Kirche erhob sich in Cluny selbst einer der riesigsten Bauten der Christenheit, an der alles an Pracht und technischem Können vereinigt wurde, was bisher in den verschiedenen Landen der Christenheit erfunden worden war: eine gewaltige fünfschiffige Kathedrale. Da erhob sich aus der Brudergemeinschaft selbst lauter Widerspruch. Robert von Molesme zog mit einigen Gleichgesinnten aus, um in einer durch stehende Wasser ungesunden Gegend ein neues Kloster zu gründen (1098). Es war das Kloster Citeaux (Cisterzium), der Stammsitz der Cisterzienser. Der neue Gründer und Abt predigte Rückkehr zur Ordensregel Benedikts in ihrer ursprünglichen Strenge. Gebet und Arbeit sollten allein das Leben erfüllen, und zwar die Arbeit nur in ihrer Urform als landwirtschaftliche Thätigkeit. Alle bisherige Beschäftigung der Mönche mit Bücherabschreiben, Miniaturmalerei u. a. m. wurde als weltlich verschmäht. In diesen

Digitized by Google

neuen Orden trat 1113 sein berühmtester Mönch, Bernhard von Clairvaux, das religiöse Genie des 12. Jahrhunderts. Er hat sich mit seiner herzbezwingenden Art als Prediger und Seelsorger rasch an die Spitze dieser Bewegung für die Besserung der Kirche geschwungen, und wie er die alte Strenge und Einfachheit der Klostergebräuche und Kirchensitten forderte, erklärte er auch der kirchlichen Kunst den Krieg, sofern sie die Kirchen zu Luxusbauten entwürdigt hatte. Er predigte: „Ich komme zu schwererem Mißbrauch. Der Bethäuser maßlose Höhe, ihre übertriebene Länge, ihre unnütze Breite, ihr Aufwand von Steinmetzarbeit, ihre die Neugier reizenden und die Andacht störenden Malereien, sie scheinen mir nichts anderes zu sein, als die Gebräuche der Juden." „Man bewundert die prächtigen Gestalten der Heiligen mehr, als man ihre Heiligkeit verehrt. In den Kreuzgängen, was soll da die lächerliche Ungeheuerlichkeit, der garstige Prunk, die prunkende Garstigkeit: Diese unreinen Affen, diese wilden Löwen, diese wunderlichen Kentauren! Die Schaulustigen finden Ergötzung, die Elenden suchen umsonst Erquickung!" So kam die alte asketische Kunstfeindlichkeit, die nur üppige Weltlust in den Kunstgebilden sah, aufs neue zu Worte und in ihrem Sinne ging es an eine neue Reformation der Kirche. Nur als Volksbelehrung habe die Kunst ein gewisses Recht; der Bekehrte bedürfe ihrer nicht mehr; die Mönche müßten das alles für Dreck erachten, um Christum zu gewinnen.

Die Cisterzienser verzichteten darauf hin auf den Thurmbau, nur ein hölzerner Dachreiter über der Vierung war ihnen gestattet. Es sollten nur einfache und wenige Glocken geläutet werden. Der Boden der Kirche sollte keinerlei Schmuck aufweisen, sondern nur aus einfachen Fliesen bestehen. Bildwerke und Malereien durften nicht angebracht werden; nur gemalte Kreuze waren erlaubt. Glasmalereien wurden verboten, man sollte sich mit schlichten weißen Glasfenstern begnügen. Alles was Gliederung und Zierat heißt, wurde bei dem Kirchenbau ausgeschlossen; Schmuckformen wurden nur da angewendet, wo sie konstruktiv berechtigt waren. Die Krypten fielen weg, ebenso die Emporen und Triforien. Die Kapitäle mußten einfach mit einem mageren Blattornament oder in nackter Kelchform gebildet werden. Vielfarbigkeit war aus der ganzen Kirche ausgeschlossen. Die große Zahl der

Digitized by Google

Mönche forderte die langgestreckte Gestalt des Langhauses. Kennzeichnend für die Cisterzienserkirchen ist der rechteckige Abschluß des Chors ohne Vorlegung der halbkreisförmigen Apsis. Auch die Anbringung von kleinen Kapellen an den Ostseiten des Querhauses ist ihnen eigentümlich, damit der einzelne Mönch dort ungestört seine Gebete für sich verrichten könne. Für die Mönche, nicht für das Laienvolk waren ja die Kirchen dieser Ansiedelungen allein vorhanden, die sich nicht in Städten, sondern in menschenleeren Thälern erhoben.

Als Bernhard 1153 starb, zählte sein Stammkloster 700 Mönche ohne die Laienbrüder und schon waren rings in den Landen mehr als hundert Klöster seiner Regel vorhanden. Und bald genug waren die Cisterzienser viel begehrte Lehrer der Landwirtschaft überall da, wo man in einer Gegend noch auf niederer Bildungsstufe stand. Über die ganze Welt verbreitete sich rasch dieser Orden als ein völlig internationaler Bund fleißiger, sittenstrenger Arbeiter. Dabei kam natürlich die Pflege von Kunst und Wissenschaft sehr kurz; obgleich es diesen Männern nachgerühmt werden muß, daß in vielen ihrer Bruderschaften der Sinn für das Schöne und die künstlerische Begabung so lebendig gewesen ist, daß sie aller Kunstverbote ihres Ordens zum Trotz doch auch der künstlerischen Ausgestaltung von Gerät und Bau in ihren Kirchen je und je eine offene Thür zu lassen wußten. Es ist ja nie einer kirchlichen Strömung gelungen, den Völkern und ihren einzelnen Söhnen die Kunstliebe zu nehmen.

Aber auch trotz dieser kunstfeindlichen Gesamtrichtung hat der Orden auf das Bauen einen ungeheuren Einfluß ausgeübt. Allenthalben erhoben sich jene Kirchen, die unter Verzicht auf überflüssige Pracht in schlichten strengen Formen wesentlich in Rücksicht auf die Zweckerfüllung errichtet waren, kunstlos aber nützlich. Bis schließlich auch dieser neue Orden nach einem Jahrhundert seines Bestehens schon der einst so leidenschaftlich bekämpften kirchlichen Prachtliebe verfiel. Zudem waren es gerade die Cisterzienserkirchen, die in dem Bestreben, den hohen Chor immer mehr von dem Laienvolke abzuschließen, das sich nun einmal nicht endgültig aus den Kirchen verdrängen lassen wollte, jenes wunderliche Bauglied den Lettner, das Lectorium, schufen, der mit seinem Bau freilich das Gemeindehaus gründlich von der

Digitized by Google

Priesterkirche trennte, damit aber auch die Innenwirkung des ganzen Baus gewaltsam zerstörte.

Die Baudenkmäler. Was wir romanischen Stil zu nennen gewohnt sind, hat seine freieste Ausbildung und ausgereifteste Entfaltung in Deutschland gefunden, das demnach in der Baukunst dieses Zeitalters unbestritten den ersten Rang einnimmt. In keinem andern Lande ist der romanische Stil so lange, so allgemein und mit so besonderer Vorliebe gepflegt worden, in keinem wurde er so rein und reich ausgebildet, in keinem drang er so tief ins nationale Leben ein. So erscheint er recht eigentlich als die nationale Kunstsprache des germanischen Mittelalters.

Unter den deutschen Landschaften scheint Sachsen mit der Ausbildung des romanischen Stils zeitlich vorangegangen zu sein. Der Wesensart dieses Volksstammes entsprechend zeigte er einen starken Sinn für Gesetzmäßigkeit bei zähem Festhalten an der Überlieferung der karolingisch-ottonischen Zeit. Die Grundform zeigt überwiegend ein ausgebildetes Kreuzschiff mit Apsiden, die Decke ist fast ausnahmslos flach, der Stützenwechsel zwischen Säule und Pfeiler ist mit gesetzmäßiger Regelmäßigkeit festgehalten, am westlichen Ende des Langhauses erheben sich zwei kräftige Thürme mit trutzigen Mauermassen. Eine Fülle von liebenswürdigen Einzelheiten schmückt kunstvoll den ernsten Bau.

Als das älteste Denkmal dieses Stils gilt die Frauenklosterkirche zu Gernrode am Harz, 958 erbaut: eine flachgedeckte, kreuzförmige, dreischiffige Basilika mit zwei Chören; zu beiden Seiten des östlichen Chors zwei kleinere Apsiden, dazu zwei malerische Rundtürme. Ähnlich ist die Wipertikirche zu Quedlinburg, die Kaiser Heinrich I. gegründet hat. Er liegt mit seiner Gemahlin Mathilde in der Krypta begraben. Ein besonders glänzendes Beispiel einer solchen sächsischen Basilika ist die Benediktinerkirche S. Marien zu Paulinzella in Thüringen (1105—1119), die mit ihrer stattlichen, von Emporen umgebenen Vorhalle und ihrem flachgedeckten Hauptschiff sich eng an die einflußreiche süddeutsche Bauschule des Klosters Hirsau schließt und in ihren edel geformten Säulen und reichem Portal eine hohe künstlerische Durchbildung zeigt; jetzt gehört sie zu den deutschen

Digitized by Google

Ruinen, von denen man um ihres unendlich stimmungsvollen Reizes willen die restaurationswütigen Hände schaffensfreudiger Architekten um alles fernhalten möchte — was leider ja nicht allenthalben gelingt. Teilweise erneuert, aber nicht aus allgemeiner Wiederherstellungssucht, sondern um der jetzigen Gemeinde ein würdiges Haus zu bieten, ist jetzt die andere Thüringer Benediktinerruine St. Maria und Georg in Thalbürgel (begonnen 1174), eine reich und groß angelegte Kirche von fast klassischer Schönheit in den Verhältnissen und mit sehr feinen Einzelheiten der Ausschmückung.

Eine besondere Gruppe für sich bilden die Bauten der Schule von Hildesheim, die von dem großen Bischof Bernward (993—1022) begründet wurde, unter seinen Nachfolgern (vor allem Godehard 1022—1039 und Hezilo 1054—1079) eine feinsinnige und thatkräftige Förderung erfuhr und bis ins 12. Jahrhundert blühte. Bernwards Hauptbau ist die Benediktinerkirche St. Michael in Hildesheim (1001—1033), eine der großartigsten romanischen Basilikenanlagen Deutschlands, dreischiffig mit doppeltem Querhaus und bedeutend erhöhtem westlichem Chor; im Langhaus wechseln stets zwei Säulen mit einem Pfeiler. Sechs Thürme überragten ursprünglich den Bau. Hervorragend ist daneben die Godehardikirche in Hildesheim (1133—1172) vor allem durch die in Deutschland älteste Andeutung eines Umganges mit Kapellenkranz nach der Art der französischen Chorbildung.

Die Wölbung tritt auf sächsischem Gebiete zuerst am Dom zu Braunschweig (von Heinrich dem Löwen 1172 begonnen) bedeutsam hervor, einer schönen dreischiffigen gewölbten Pfeilerbasilika mit geräumiger Krypta. Auch der Dom zu Naumburg bedarf der Erwähnung; sein Langhaus, um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts entstanden, ist eine hochbedeutende Leistung der Architektur wie der Bildnerei.

Die glänzendste Entwickelung nahm der romanische Baustil im Gebiete des Rheins, der Maas und der Mosel, wo sich noch lange ins Mittelalter hinein ein Rest römischer Technik erhalten hatte, die Nähe Frankreichs dazu der Einführung dort ausgebildeter Formen günstig war und die Bevölkerung zudem in ihrer heiteren, dem Schönen zugeneigten Leichtlebigkeit es trefflich verstand, mit dem Ernst und der

Digitized by Google

Weihe romanischer Formen den Ausdruck des Malerischen zu verbinden.

Das älteste auf deutschem Boden stehende Bauwerk, der Dom zu Trier wurde im elften Jahrhundert einem Neubau unterzogen, der den römischen Baukern beibehielt; im zwölften wurde es erweitert und eingewölbt. Noch kann man den römischen Bau an dem roten Sandstein und den Ziegeln, den romanischen an dem Kalkstein und einer anderen Art von Ziegeln erkennen.

Eine gesonderte Gruppe unter den rheinischen Bauten bilden die Kirchen von Köln, dem deutschen Rom. Die älteste davon ist St. Maria im Kapitol, auf einer altrömischen Grundanlage errichtet, 1049 geweiht, eine Pfeilerbasilika mit halbrund geschlossenen Kreuzarmen; die Seitenschiffe ziehen sich als Umgang um den kleeblattförmigen Kreuzbau herum. Die eigentümliche Verbindung von zentraler und basilikaler Anlage hat daher eine wundervolle freiräumige Wirkung geschaffen. St. Aposteln ebenda zeigt eine von zwei Eckthürmen flankierte Kuppel über der östlichen und einen viereckigen Thurm über der westlichen Vierung; der malerische Chor und die Flügel des östlichen Querschiffs enden in sehr großen runden Apsiden, die reich geschmückt sind. Auch bei Groß St. Martin ist die Chorpartie glänzend ausgestattet; der Vierungsthurm, von vier Thürmchen an den Ecken begleitet, steigt als eine gewaltige Masse auf, mit dem am Rhein üblichen riesigen Holzhelm bedeckt.

Gewaltige Bauten, in denen sich die Größe und weltbeherrschende Macht des damaligen deutschen Volkes ebenso spiegelt, wie sie zugleich Zeugnis ablegen von der hohen Würde der deutschen Kirchenfürsten, sind — Gotteshäuser und Kaiserdenkmäler zugleich — die mittelrheinischen Kaiserdome.

Der Dom zu Speyer ist durch Kaiser Konrad II 1030 gegründet, von dessen Nachfolgern Heinrich III und Heinrich IV weitergeführt und gewölbt. Mehrfach durch Brand beschädigt, wurde er 1689 und 1794 von den Franzosen vandalisch zerstört und erst 1822 dem Gottesdienste wieder erneut zurückgegeben. Das Mittelschiff ist 134 m lang, 14 m breit, das Querschiff 55 m lang, die gesamte Grundfläche beträgt 4470 qm. Zwölf gewaltige, schön gegliederte Pfeiler mit vor-

Digitized by Google

gelegten Pilastern und Halbsäulen tragen das breite, hohe Gewölbe des Hauptschiffs.

Der Dom zu Mainz wurde als Neubau einer abgebrannten flachgedeckten Basilika aus karolingischer Zeit 1081 begonnen und gleichfalls unter lebhafter Teilnahme Heinrichs IV vollendet. Auch er ist mehrfach durch Brände stark beschädigt, aber jedesmal nicht ungeschickt erneuert worden. An Großartigkeit übertrifft er alle anderen romanischen Bauten Deutschlands. Er hat zwei Chöre, je zwei Thürme an den Seiten der Chöre, zwei Kuppeln über den Vierungen. Die malerische Wirkung des Außenbaues wird noch dadurch gehoben, daß der Dom mitten im dichten Häusergewirr errichtet ist.

Den Dom zu Worms schuf auf altem Grundplan Bischof Konrad II 1172—1192 als einen neuen doppelchörigen Gewölbebau mit zwei Kuppeln und vier Thürmen. Gesamtform und Ausbildung des Einzelnen weisen in ihrer Ausführung bald auf den Nachbar von Speyer, bald auf den von Mainz hin.

Diese drei großen romanischen Kaiserdome sind später durch gotische Bauten an Größe und Zierlichkeit, auch an technischem Können und baulicher Kühnheit überboten worden. Aber sie sind nie an Zweckmäßigkeit der Anlage und an ernster Schlichtheit übertroffen worden. Sie bleiben Merksteine der künstlerischen Entwicklung der Menschheit und ragen als die vollendeten Zeugen des deutschen Abschnittes der mittelalterlichen Geschichte empor, alle gleich edel in der gesamten Anlage und in der Ausbildung der Einzelheiten, zugleich von großartiger Strenge und von würdevollster Einfachheit. So stellen sie die eigentliche Höhe des romanischen Stils dar.

Eine ganze Reihe rheinischer Kirchen schließen sich in ihrer würdigen Gestaltung und reizvoll-malerischen Wirkung diesen Hauptbauten gleichbedeutend an, alle reich gegliedert durch mannigfache Zierformen und verschönt durch köstliche Thurmbauten. Nur die Namen von Schwarzrheindorf, jener wundersamen, zentralgebauten Doppelkirche, die zuerst das überaus wirkungsvolle Motiv der Zwerggallerie angewendet zeigt, und von den Pfarrkirchen zu Andernach, Boppard und Bacharach seien genannt, aber deutlicher noch sei der Hinweis auf die Benediktinerkirche zu Maria Laach (1003 gestiftet, 1156 geweiht), die so

Digitized by Google

wunderſam ſtimmungsvoll, eingebettet in dem grünen waldigen Kranz der Hügel am ſtillen Laacher See herrlich und einſam liegt, eine gewölbte Pfeilerbaſilika mit zwei Chören in reichſter und edelſter romaniſcher Architektur, überragt von ſechs verſchiedenen Thürmen von ausgezeichnet köſtlicher Form. Die ſchöne Kirche iſt faſt unverſehrt auf uns gekommen, eins der letzten Beiſpiele doppelchöriger Anlage. Von wundervoller Anmut iſt die Vorhalle, das Atrium, ein verſpäteter Nachklang der altchriſtlichen Sitte, mit prächtigem Thor und zierlichen Bogengängen, deren zahlreiche Säulen eine unerſchöpfliche Fundgrube an köſtlichen romaniſchen Zierformen, beſonders für Eckblätter und Kapitäle ſind.

Auch eine andere Kirche iſt überaus geſchickt mit der landſchaftlichen Umgebung zuſammengeſtimmt: der hoch auf Felſen über dem Fluſſe ragende Dom zu Limburg an der Lahn, der — um 1212 begonnen, um 1250 vollendet — ſchon in die Spätzeit des romaniſchen Stils fällt. Sieben Thürme von verſchiedener Größe und Bedachung bekrönen den lebhaft gegliederten Bau, der im Grundriß kurz, innen eine wohlgebildete ringsum führende Empore zeigt. Die Pracht der äußeren Erſcheinung wird noch weſentlich geſteigert durch eine überaus reiche Belebung mit Blendniſchen, Fenſtern, kleinen Bogengallerien, Liſenen und Rundbogen. In der Anordnung der Stirnſeite mit dem Radfenſter und den kleinen Blendbogengallerien darunter machen ſich franzöſiſche Einflüſſe ſchon ſtark geltend.

Die romaniſchen Bauten in Süddeutſchland ſind neben den rheiniſchen und ſächſiſchen von geringerer künſtleriſcher Bedeutung. Wir finden dort weder den Geſchmack in der Zeichnung des Ornaments wie in Sachſen, noch die maleriſche Wirkung der Kirchen wie am Rhein. Unter dem Einfluß der ſtrengeren Hirſauer Schule wurde die Geſamtanlage vereinfacht, das Querſchiff fiel weg, die mit dem Mittelſchiff gleich langen Seitenſchiffe liefen in Abſiden aus, oft hatte der Chor gradlinigen Abſchluß. Die Kirchen dieſer Gegenden in Bayern, Schwaben, der Schweiz und dem Elſaß haben um ihrer herben Schlichtheit willen leicht etwas Gedrücktes, Schwerfälliges und Düſteres. Auch der phantaſtiſche Zug des Ornaments, der ſich hier beſonders geltend macht, trägt nicht dazu bei, den Eindruck freundlicher zu geſtalten. In krauſem

Digitized by Google

Symbolismus bei starrer Formenbehandlung häufen sich die abenteuerlichsten Tiergestalten, wunderbare Mischwesen, halb Spielereien, halb dunkle Rätsel.

Früh und bedeutend tritt der Gewölbebau in den Kirchen des Elsaß auf, die eine ebenso anziehende wie merkwürdige Gruppe bilden, durch solide und massige Verhältnisse die derbe Gediegenheit des alemannischen Volksschlags trefflich kennzeichnend, ohne die düstere Schwere des deutschen Südens zu verleugnen. Die Ostteile des Straßburger Münsters seien hier erwähnt; der Chor, das Querschiff und die Krypta sind durchaus im romanischen Stilcharakter aufgeführt. Auch die Peter und Paulskirche zu Rosheim soll genannt werden, ein stattlicher Bau, dessen rundbogige Rippengewölbe auf einfachen Pfeilern ruhen, welche mit stämmigen Säulen abwechseln; über der Vierung ragt ein achteckiger Turm auf.

Die Kirchen auf der Insel Reichenau in Oberzell und Mittelzell sind flachgedeckte Basiliken, in Zürich ist die Großmünsterkirche eine bedeutende Leistung aus der romanischen Blütezeit, während das Baseler Münster durch seine Übergangsformen interessant ist.

In Schwaben herrscht die Pfeilerbasilika vor, rythmischer Stützenwechsel wurde fast nie angewendet, Flachdeckung war allgemein gebräuchlich, die phantastischen Bildwerke häufen sich nicht nur auf den Umrahmungen, Gesimsen und Kapitälen, sondern greifen auch auf die Wände über. Beliebt ist eine ausgedehnte Vorhalle und eine bewegte Ausgestaltung der Chorpartie. In Hirsau zeugen jetzt nur noch ansehnliche Trümmerreste von jenem Benediktinerkloster, das 830 von den burgundischen Cluniazensern gegründet wurde und im 11. und 12. Jahrhundert einen gewaltigen Einfluß auf die kirchliche Kunst ausgeübt hat. Von seiner romanischen Blütezeit ist heute eigentlich nur noch ein sechsgeschossiger Thurm der alten Peter-Pauls-Basilika zu sehen. Gut erhalten ist die schöne Abteikirche des berühmten Cisterzienserklosters in Maulbronn, eine romanische, dreischiffige Pfeilerbasilika, 1178 geweiht mit rechtwinkligem Chor, der durch einen Lettner von der vorderen Kirche abgeschlossen ist; vor der Westseite eine 22 m lange, 7 $^1/_2$ m breite Vorhalle, das Paradies, mit köstlichen Bogenfenstern.

Digitized by Google

In Bayern ist an romanischen Bauten vor allem Regensburg reich. Doch sind sie vielfach durch spätere dekorative Zuthaten arg entstellt worden. Eine besondere großartige Anlage ist die Benediktinerkirche St. Emmeram (1052—1189), eine doppelchörige Pfeilerbasilika mit einer fünfschiffigen Gruftkirche unter der westlichen Apsis; aber auch ihr romanischer Kern läßt sich heute nur schwer aus den Barockformen herausschälen, mit denen sie im Beginne des 18. Jahrhunderts modernisiert worden ist.

Franken besitzt eine der hervorragendsten romanischen Kirchen im Dom zu Bamberg, der glanzvollen Schöpfung Heinrichs II, gegründet 1004, eingeweiht 1237. In seiner klaren Gliederung und schlanken Form zeigt er bei aller Einfachheit seiner trefflichen Ornamente die volle Pracht des Stils. Es ist ein doppelchöriger, vierthürmiger Gewölbebau. Vor dem westlichen Chor ist ein Querschiff eingeschoben. Das Innere ist schmucklos, aber von mächtiger Wirkung. Der Einfluß der französischen Frühgotik zeigt sich namentlich an den östlichen Teilen, von denen wir wissen, daß sie 1274 noch im Bau waren.

Sehr glänzend und reich hat sich gerade der spätromanische Stil in den österreichischen Ländern ausgeprägt und namentlich in der ornamentalen Durchbildung hohen Adel und eine Fülle von Phantasie entwickelt. Die dortigen Kirchen mit ihren prächtigen Portalbauten und dem reichen architektonischen Schmuck verraten einerseits italienisch-lombardische Einflüsse und sind doch andererseits abhängig von dem süddeutschen Typus, der das Querhaus verschmäht und im Osten gern drei Apsiden anbringt. Der Dom zu Gurk ist nicht minder durch sein schönes Westportal als durch seine 100säulige Gruftkirche berühmt. Drei stattliche Thore schmücken auch die Schauseite der Stephanskirche zu Wien mit ihrer Riesenpforte und die Kirche von S. Jak in Ungarn.

Sehr eigentümlich ist die Entwicklung des romanischen Stils in Westfalen. Hier legt der nüchterne Sinn des Volkes das Hauptgewicht auf das Einfache und Zweckmäßige. Die Schmuckformen treten ganz zurück, der Wert der Bauten besteht für diese Gemeinden in seiner Standfestigkeit und praktischen Konstruktion. Demnach sind die dortigen

Digitized by Google

Kirchen außerordentlich schlicht und streng; es sind fast ausschließlich Pfeilerbasiliken mit rechtwinkligem Chorabschlusse, oft mit flacher Holzbedeckung, über der Schauseite erhebt sich ein wuchtiger Thurm. So der Dom St. Patrocli zu Soest mit seiner ausgedehnten westlichen Vorhalle und dem mächtigen, 76 m hohen Thurm von imponierender Wirkung. Der Dom St. Pauli in Münster (1225—1261), eine doppelchörige Pfeilerbasilika mit weitgespanntem kühnem Gewölbe, durch edle Verhältnisse ausgezeichnet, ein Bau von klarer und ernster Großartigkeit, ist die größte Kirche Westfalens, seine Formen sind die spätromanischen, der sogenannten Übergangszeit, in denen auch die Domkirchen von Paderborn und Osnabrück errichtet worden sind.

Die Orte des norddeutschen Tieflandes traten in das Kunstleben später ein als die Städte zwischen Harz und Elbe. Fand doch auch hier das Christentum erst im 12. Jahrhundert seinen Eingang. An Wichtigkeit stehen ihre Bauten hinter den westlichen und südlichen kaum zurück, da hier der Backsteinbau zur Herrschaft gelangte. Der Mangel an natürlich gewachsenen Bruchsteinen trieb zur fast ausschließlichen Verwendung des künstlich geformten und gebrannten Backsteins. Nur hie und da wurden Granitsteine, die dem Urgestein erratischer Blöcke abgezwungen waren, mitbenutzt. Durch den neuen Baustoff wurden aber naturgemäß auch neue Formen geschaffen. Die allgemeine Basilikaform als Grundlage des Kirchenbaues wurde zwar festgehalten. Aber Säulen konnten mit Backsteinen schwer hergestellt werden, man bildete deshalb Pfeiler, die doch bald genug durch Halbsäulen und andere Glieder eine lebendige Ausgestaltung erhielten. Ganz eigentümlich ist diesem norddeutschen Ziegelbau das trapezförmige Würfelkapitäl, bei dem der Übergang des Schaftes zur Deckplatte, in nüchternster aber verständiger Weise durch flache angelehnte trapez- oder dreieckförmige Schilde vermittelt wurde. (Abb. 48.) Auf scharfe kräftige Profile der Glieder, auf eine reiche, mit

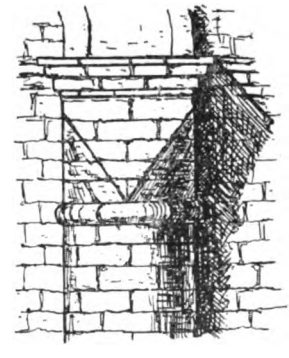


Abb. 48. Roman. Backsteinkapitäl.

Digitized by Google

dem Meißel erzielte Ornamentierung derselben mußte man ja überhaupt verzichten. Doch eigneten sich die Ziegel zur Überwölbung weiter Räume vortrefflich, auch der Höhenrichtung war der leichte Baustoff sehr günstig. Im Äußern sind es namentlich die Friese und Gesimse, in denen sich der anziehende Charakter dieser Formenwelt des Backsteinbaus ausspricht. Dabei werden die großen Flächen nicht durch vorspringende und zurücktretende Glieder, sondern durch Formsteine belebt, die zu verschiedenen, oft farbigen Mustern zusammengestellt sind. So fehlt es diesen Ziegelbauten bei aller Schlichtheit nicht an Stattlichkeit uud wirkungsvoller Größe. Und fast immer hocherfreulich ist die saubere Art ihrer technischen Durchführung.

Die Domkirche in Brandenburg (1165—1187 erbaut), ist eine solche schöne alte romanische Pfeilerbasilika, später freilich viel verändert. Das Muster einer edlen Anlage ist die Klosterkirche zu Jerichow in der Altmark, eine streng entwickelte, flachgedeckte Säulenbasilika, mit Querschiff, dreiteiligem Chor, einer Gruftkirche von Hausteinen und zwei schlanken Westtürmen. Der stattlichste Bau in der nordelbischen Gegend aber ist der Dom zu Ratzeburg, um 1172 erbaut, eine dreischiffige, gewölbte Pfeilerbasilika von massiger gedrungener Erscheinung, in der schon gothische Elemente auftreten.

Weit vielgestaltiger noch als in Deutschland hat sich in Italien die Baukunst des romanischen Zeitalters entfaltet. Die systematische Durchbildung eines geschlossenen nationalen Baustils konnte in diesem zerrissenen und zerstückelten Lande damals nicht erreicht werden. Daher die italienischen Kirchen auch nicht jenen gewaltigen Eindruck eines reich gegliederten Organismus zu erzielen pflegen als im Norden. Dafür haben sie aber den Vorzug edler Baustoffe, die wie von selbst zu einer außerordentlich schönen Dekoration geführt haben.

Von den oberitalienischen Bauten ist die berühmteste das Nationalheiligtum der meerbeherrschenden Lagunenstadt, S. Marco in Venedig, an der Stelle und mit teilweiser Benutzung eines alten Baues 1052 bis 1085 errichtet, das letzte große Geschenk, welches Byzanz und der Osten dem Abendlande gemacht hat; denn der Kirche hat nicht nur die Apostelkirche von Konstantinopel zum baulichen Vorbilde gedient, sondern sie ist auch in den Einzelheiten ihrer Gestaltung und Aus-

Digitized by Google

schmückung durchweg nach byzantinischen Formen gebildet worden. Alle Kostbarkeiten, welche ihre Handelsbeziehungen nach dem fernen Osten den Venetianern zur Verfügung stellten, wurden hier in einer unermeßlichen Fülle aufgehäuft. So entstand jener fremdartige und doch so mächtig anziehende Bau, der auf den Beschauer wie ein Traumbild wirkt. Der Außenbau mit seiner übermächtigen schmuckbeladenen Breitenentfaltung erhält zwar etwas Plumpes und Schweres, sobald man sich vom ersten überwältigenden Staunen des Anblicks erholt hat, aber der Innenbau wirkt auch nach häufiger Wiederkehr immer wieder von neuem als ein Raum von vollendeter Harmonie und doch so verschiedener, aber stets zauberhafter Stimmung, je nachdem man bei Sonnenschein oder an trübem Tage, ob man im Strahlenglanze des Mittags oder in der sanften Glut des Abendlichtes diese glänzenden Hallen betritt. Die Kirche bildet ein griechisches Kreuz mit fünf Kuppeln; das dreischiffige Langhaus ist von einem dreischiffigen Querhause durchschnitten; gewaltige, von hohen Bogenöffnungen durchbrochene Pfeiler stützen die breiten Tragebogen der fünf großen Flachkuppeln; Emporen haben nur die Enden der Kreuzarme; außen und innen sind über 500 Säulen angebracht, deren Kapitäle den verschiedensten Kunstzeiten angehören. Der Innenraum ist an den unteren Flächen mit Marmortäfelung geschmückt, die oberen Wandteile und die Kuppeln sind über und über mit Mosaikmalereien auf Goldgrund bedeckt.

Die Kirchenbauten des übrigen, lombardischen Oberitaliens sind stark von germanischen Elementen durchsetzt. Ihre kreuzförmige Anlage mit flacher Decke oder auch Kreuzgewölben zur Überdachung des Mittelschiffes, ihre Bogenfriese und Zwerggallerien haben sie mit den nordischen Bauten gemein. Querschiffe werden nur selten angebracht. Doch ist die Stellung des Turmes neben der Kirche und die Gestaltung der prächtig verzierten Schauseiten ganz italienisch. Neben der schon erwähnten Kirche des h. Ambrosius (S. Ambrogio) in Mailand, ist S Zeno in Verona der hervorragendste Bau Oberitaliens, dem 11. Jahrhundert angehörig, eine flachgedeckte Basilika mit Stützenwechsel, ihre Schauseite, ein Muster klarer Gruppierung und edler Durchführung, mit einem schönen Radfenster geschmückt.

Digitized by Google

Die Kirchen Mittelitaliens bewahren eine Menge klassischer Erinnerungen in ihren Formen und zeigen vor allem eine mehrfarbige Ausstattung des Innern und Äußeren durch Verwendung verschiedenfarbiger, kostbarer Marmorarten, sowie eine vollständige Verkleidung der Schauseiten mittelst mehrerer wagerechter Bogenreihen und freistehender Säulen. Auch hier baute man zunächst flachgedeckte Basiliken, die man aber auf das köstlichste zu bereichern und zu beleben verstand, bis man sich zur vollen Beherrschung des Gewölbebaus hindurchrang.

In Toscana, wo rasch aufstrebende Städte Wohlstand und Bildung genug besaßen, um bedeutende Werke zu errichten, stand Pisa an der Spitze der künstlerischen Entwicklung. Als die meerbeherrschende Flotte der Pisaner von einem Siege über die Sarazenen bei Palermo heimkehrten und die Arnostadt auf der Höhe ihrer Macht angelangt war, wurde 1063 ihre neue Kathedrale von Reinaldus und Busketus begonnen, die 1118 geweiht ward, aber wohl erst später wirklich fertig geworden ist, ein berühmter Bau, der weithin von Anregung und Einfluß war. Er liegt mit den drei anderen Wunderbauten in heiliger Stille auf grünem Wiesenplane und giebt erschütternde Kunde von einstiger Größe und Macht dieser jetzt so geruhigen Stadt. Es ist eine fünfschiffige, flachgedeckte Basilika von einem dreischiffigen Querhause durchschnitten, über der Kreuzung erhebt sich eine elliptische Kuppel. Die Nebenschiffe sind mit Kreuzgewölben gedeckt, im zweiten Geschoß mit Emporen versehen. 68 schlanke Granitsäulen mit antikisierenden Marmorkapitälen stützen die Oberwände der Schiffe. Der Eindruck des Innenraums ist ebenso gewaltig wie würdig und heiter; bedeutsam vor allem dadurch, daß es ein sehr ausgereifter Versuch war, basilikale und zentrale Bauformen zu verbinden. Das Äußere des Domes entspricht in schönster Harmonie vollkommen der Gliederung des Inneren und zeigt jene Anwendung wechselnder Lagen dunkelgrünen und weißen Marmors, die dem Bau eine so unvergleichlich einzigartige Erscheinung zu geben pflegen; dabei sind die Mauermassen überaus geschickt auch noch durch Arkaden belebt. Die Schauseite erhält durch fünf wagerechte, von 58 Säulen und Säulchen getragene Marmorgallerien eine prächtige Gliederung. Östlich vom Dom, völlig freistehend, erhebt sich der berühmte schiefe Glockenturm, der Campanile, 1174 begonnen, mit

Digitized by Google

sechs reizenden luftigen, von Säulen getragenen Umgängen übereinander; den Abschluß oben bildet das Glockengeschoß mit bedeutend kleinerem Durchmesser, der krönende Helm hat nicht ausgeführt werden können, da der ursprünglich natürlich als geradestehender Bau gedachte Turm durch Nachgeben des sumpfigen Baugrundes so schief geworden war, daß es unthunlich schien, ihn noch höher aufzuführen. Diese schiefe Lage ist zwar sehr berühmt und merkwürdig; aber sie ist bedauerlich, weil sie die Aufmerksamkeit des Beschauers zu sehr in Anspruch zu nehmen pflegt, und so das Auge von der großen Schönheit der Turmanlage auf etwas Nebensächliches lenkt. Westlich neben dem Dome steht das Taufhaus, il Battisterio, 1153 gegründet, ein bedeutender Kuppelbau mit einem Umgang und darüber liegenden Doppelemporen, aus weißem Marmor gebildet, in noch veredelterem strengeren Stil als der Dom. Der gewaltige Rundbau wird außen gleichfalls in drei Geschosse gegliedert; wie beim Dom wechseln dunkle und helle Streifen in der Marmorbekleidung. Das vierte dieser herrlichen Bauwerke, der berühmte Friedhof, der Campo Santo, stammt aus gotischer Zeit und wird später noch einmal zu erwähnen sein als eine der wichtigsten Stätten damaliger Freskomalerei.

Die Bauwerke von Florenz zeichnen sich vor allem durch ein starkes Ausklingen der klassisch-antiken Formenwelt und durch eine besonders streng durchgeführte organische Einheit der baulichen Gestaltung mit der Ausschmückung aus. Hier muß vor allem die Taufkirche erwähnt werden, die dem Dome gegenüber steht, ein ausgezeichneter achteckiger Kuppelbau, wahrscheinlich um 1100 gegründet, vielleicht auf eine frühchristliche oder longobardische Anlage zurückgehend. Das Innere ist zweistöckig, unten mit hohen korinthischen Säulen edelster Bildung, oben mit schmaler Pfeilerempore. Die kühn ansteigende Kuppel erinnert in ihrer Behandlung an das Pantheon. Der ganze Bau bekundet einen an den Mustern antiker Baukunst zu großer Reinheit durchgebildeten, außerordentlich feinen Geschmack und verdiente sicherlich, noch öfter als anregendes Vorbild zu dienen, als das bisher geschehen ist. Die Perle romanischer Architektur in Italien ist sicherlich die kleine, in unnachahmlicher Klarheit und Anmut errichtete Kirche S. Miniato auf jener berühmten Höhe bei Florenz, die den wunder-

Digitized by Google

baren Blick auf die malerische Stadt, das Arnothal und auf die grünen villenbesäten Berge bietet. Sie mag um 1100 erbaut sein und verrät eine besondere Vertrautheit mit dem tiefsten Wesen der Antike, und zwar, wie richtig bemerkt worden ist, weniger mit ihren Formen, als mit ihrer seinen Empfindung für Verhältnisse. Der Bau schließt sich der alten Basilika an, ein dreischiffiger Raum ohne Querhaus; eine schöne Gruftkirchenanlage hebt den Chor bedeutsam hervor. Bemerkenswert ist das Stützensystem: ein mit vier Halbsäulen besetzter Pfeiler folgt auf je zwei Säulen, breite Quergurte, welche die Pfeiler verbinden, tragen den offenen Dachstuhl. Die Gliederung der in einen fünfeckigen Giebel auslaufenden Schauseite durch Bogenreihen und Thore, korinthische Wandpfeiler, und durch Vertäfelung der Wandflächen in farbigem Marmor ist von einer Regelrichtigkeit und zeichnerischen Reinheit, die dem Bau zu allen Zeiten die höchste Bewunderung sichern; er verdient diese auch als erstes Zeichen der hohen künstlerischen Begabung der Florentiner, die nachmals jene wunderbaren Früchte der Renaissancekunst gezeitigt hat.

In Rom, damals eine wechselnde Beute der verschiedensten Herren ohne eigene Kraft in stetem Verfall, herrschte auch baukünstlerisch eine vollkommene Öde. Die altchristlichen Bauten auszubauen, da und dort neue Decken zu ziehen, Apsiden und Eingänge herzustellen, füllte vorwiegend die Bauthätigkeit aus. Wenn wirklich ein Neubau aufgeführt wurde, so geschah es in bewegungslosem Festhalten an der Basilikaform, von deren ersten Gestaltungen man sogar wieder das wagerechte Säulengebälk verwendete.

Weit lebhafter war die künstlerische Thätigkeit in Unteritalien, wo byzantinische, maurische und normannische Einflüsse eigentümliche Bauwerke schufen, wie den Dom von Salerno (um 1080), eine gewölbte Säulenbasilika von ernst-würdiger Einfachheit, den Dom zu Amalfi mit seiner zweischiffigen, spitzbogenverzierten Vorhalle und der überaus malerischen Treppenanlage, und den Dom zu Ravello, der sich auf steiler Felsenhöhe in dieser halbverödeten Stadt voller maurischer Erinnerungen erhebt. Sehr beachtenswert, aber leider zumeist von den Italienfahrern unbeachtet gelassen, sind die apulischen Kirchen, die mit der Grundform der altchristlichen Basilika nordische

Digitized by Google

Stilformen und südliche Weiträumigkeit und Heiterkeit zu verbinden wissen und einen reichen bildnerischen Schmuck aufweisen. So der Dom zu Bari, der freilich im 18. Jahrhundert traurig modernisiert wurde, aber immer noch die weitläufige Gruftkirche mit ihrem Säulenwald und den maurischen Glockenturm zeigt. Noch größer — die größte der Welt — ist die Gruftkirche des Doms zu Trani, die sich unter der ganzen großen Oberkirche hinzieht.

Sehr wunderlich gestaltete sich die Baukunst in Sizilien. Die ehemals römische Provinz unterstand seit dem sechsten Jahrhundert einem byzantinischen Statthalter, im neunten Jahrhundert begannen die Araber von der afrikanischen Küste her die Eroberung der Insel, in den beiden folgenden Jahrhunderten wurde sie ein Hauptsitz sarazenischer Macht und Bildung. Den Arabern folgten in der Herrschaft die normannischen Fürsten. Als offizielle Sprachen galten damals die lateinische, griechische, arabische und französische mit gleichem Rechte. Eine ähnliche Gleichberechtigung der verschiedenen Kunstweisen zeigten die Bauten jener Zeit. Lateinisch war der Grundplan der Kirchen, die als Basiliken mit antiken Säulen und Ornamenten erbaut wurden; byzantinisch-griechisch war der reiche Mosaikschmuck und die Anwendung farbigen Marmormosaiks; arabisch war der überhöhte, rein dekorativ überhöhte Spitzbogen, der Gebrauch der außen nackten Kuppel und der Stalaktiten an den Decken; normännisch-nordisch war die feste Verbindung der Türme mit der Schauseite und deren ganze künstlerische Gestaltung. Aus diesen vier Elementen entstanden die berühmten sizilianischen Bauten, die Kunsterzeugnisse einer flüchtig vorübergerauschten Zeit von wahrhaft bestrickendem Reiz. Vor allem Palermo ist die Stätte dieser wundersamen Schöpfungen. Da steht in einem Zaubergarten, der das ganze Jahr hindurch im reichsten Blütenschmucke prangt, die Kirche S. Giovanni degli Eremiti (1132—1143) mit ihren kalten Mauern ohne Sims und Profil, mit der flachen Decke und den fünf nackten Kuppeln in ganz orientalischem Gepräge wie eine kleine Moschee. La Mortarana (1143 gestiftet) nach byzantinischem Muster ein Quadrat mit drei Apsiden und einer von vier Säulen getragenen Kuppel zeigt arabische Inschriften. Die herrlich gegliederte, ungeheure Baumasse des Doms (1171—1185) mit der reichen Turm-

Digitized by Google

anlage ist jetzt freilich durch allerlei Modernisierungen arg entstellt; im Innern läßt nur weniges die alte Schönheit ahnen; des Deutschen Auge ruht tiefergriffen auf den majestätischen Porphyrsärgen der Hohenstaufenkaiser Heinrich VI und Friedrich II. In das Schloß so versteckt hineingebaut, daß man sich erst durch die Reihe der trinkgeldhungrigen königlichen Lakaien mit den stattlichen Livréen und den offenen weißbehandschuhten Händen hindurchfragen muß, liegt die schönste Palastkapelle der Welt, die Capella Palatina (1129 bis 1140), eine kleine dreischiffige Basilika mit drei Apsiden. Die arabischen Spitzbogen werden von zehn antiken Säulen getragen. Über der Vierung eine hohe Kuppel. Die arabische Holzdecke des Schiffes ist mit den Wänden durch Honigzellengewölbe verbunden. Die Wände sind über und über mit Glasmosaiken auf Goldgrund bedeckt und strahlen in orientalischer Pracht. Wer einmal in der Märchendämmerung dieses Zauberbaues geweilt hat, vergißt diesen traumhaften Eindruck sein Lebtag nicht mehr. Nur wenig von Palermo entfernt, auf einer Höhe, die den herrlichsten Blick auf dieses Erdenparadies bietet, liegt Monreale mit seinem Dome (1172—1189), einer dreischiffigen Anlage in lateinischer Kreuzform, dem alten Basilikaschema nahe verwandt, mit seinen überhöhten Spitzbögen arabische Formensprache redend; alle architektonischen Gliederungen dienen doch nur als Folie für den wunderbaren Mosaikschmuck, der mit seiner heiteren Pracht alle Wandflächen des stolzen majestätischen Baues dicht überdeckt. Selbst der offene Dachstuhl mit seinen maurischen Stalaktiten prangt in farbigem Schimmer.

Die mittelalterliche Baukunst Frankreichs feiert erst im gotischen Zeitalter ihre höchsten Triumphe, der romanische Stil tritt in seiner Pflege dagegen zurück; auch tritt er in den mannigfachsten Erscheinungsformen auf, wie das die Eigenart der verschiedenen Bevölkerungsschichten und die örtliche Lage der einzelnen Landschaften mit sich brachte. Dabei kann man genau beobachten, wie die Sprachgrenze zwischen der Langue d'oc und der Langue d'oeil auch die Gebiete von einander scheidet, in denen man gewölbte Kirchenbauten oder flache Holzdecken bevorzugte. Außer dieser Verschiedenheit, die darin begründet war, daß man im Norden Frankreichs weniger bauluſtig war als im

Digitized by Google

Süden und darum das Alte, Überkommene, Einfache eher beibehielt, sind zwischen den einzelnen Stilgebieten noch andere trennende Merkmale wahrzunehmen.

Auf dem klassischen Boden der Provence und im Südosten knüpfte die Bauentwicklung naturgemäß an die zahlreichen Bauten an, die sich als Reste der antiken hohen Kultur dort erhalten hatten und deren Formen nur als Erinnerungen in Portalbildungen, Giebeln, Wandpfeilern und Kapitälen fortleben. Man verwendete hier mit Vorliebe für die Kirchen die alte basilikale Anlage, die man mit einem schweren Tonnengewölbe überdeckte, das wiederum auf wuchtigen gedrungenen Pfeilern ruhte. Gern setzte man über den Seitenschiffen eine Empore ein, die sich bis über die westliche Vorhalle hinzieht, wodurch denn freilich das schöne Oberlicht der Fenster in den hohen Wänden des Mittelschiffs wegfiel. Die Seitenschiffe ziehen sich häufig über das Querhaus hinaus als Chorumgang fort, an den sich dann eine Reihe kleiner apsidaler Ausladungen anlehnen. Eine Pfeilerbasilika ist die Kathedrale in Avignon, die neben dem gewaltigen Palast der Päpste auf steiler Höhe über der Rhone sich erhebt, im Innern düster und unfreundlich, aber ausgezeichnet durch ein glänzendes, in antikisierender Weise ausgeführtes Portal. Auch die Kirche St. Trophime in Arles, ein dreischiffiger Bau mit Querhaus und einfachem Turm über der Vierung ist berühmt wegen ihres prachtvollen Portals, das an antike Triumphbogen erinnert.

Eine reiche Ausbildung des Grundrisses mit Kreuzschiff und Kapellenkranz zeigen die Kirchen der Auvergne. Die Seitenschiffe, die um den Chor herumgeführt werden, pflegen sich in freien Bogenreihen gegen diesen zu öffnen und bieten dadurch eine schöne malerische Wirkung. Hier ist namentlich die Kirche Notre Dame du Port in Clermont zu erwähnen, bekannt durch ihre reiche Chorentwicklung und die Verwendung von allerlei byzantinisierenden Formen.

In Burgund war die Klosterkirche zu Cluny von bedeutendem Einfluß gewesen. Leider ist dieses hochinteressante Denkmal der Revolution zum Opfer gefallen, doch wissen wir, daß es eine fünfschiffige Anlage mit zwei Querschiffen, mit Umgang und Kapellenkranz im Chor, mit tiefer Vorhalle und mit sieben Türmen gewesen ist, also ein groß-

Digitized by Google

artiger Bau, der in der Grundrißlösung zwar keine Neuerung brachte, aber in der künstlerischen Durchbildung des Aufbaus durch seine Verwendung von Tonnen- und Kreuzgewölben einen Fortschritt zeigte, der nachhaltig auf spätere Bauten wirkte.

Die westliche Gegend zeigt die merkwürdige Kirche St. Front in Périgueux, bei der fünf Kuppeln in Kreuzform neben einander stehen, ähnlich wie bei der Markuskirche in Venedig. Die Anlage geht wohl auf byzantinische Vorbilder zurück.

Die Bauten in der Normandie tragen das Gepräge strenger Gesetzmäßigkeit und einfacher klarer Grundlage bei großartiger Raum- und Massenentwicklung insbesondere in der Höhenrichtung, und ähneln der sächsisch-rheinischen Art, was auf der Stammverwandtschaft der Normannen mit den nordwestlichen Germanen beruhen wird. Die dekorativen Zuthaten sind in der älteren Zeit sparsam, aber wirkungsvoll, in der jüngeren reich und prunkend. Ein anregendes Beispiel dieser Kunstweise ist die Kirche St. Etienne in Caen, 1066 von Wilhelm dem Eroberer gegründet, in demselben Jahre also, in dem die Normannen nordwärts über das Meer drangen und sich England unterwarfen. Mit ihnen kamen neue künstlerische Gedanken zu dem Inselvolk. Die alte sächsische Bauweise nahm ein Ende, an die Stelle der Holz- und Fachwerkbauten trat der Stein, den man doch vielfach noch in den Formen der alten Holzarchitektur bildete. Die Engländer kennen die Bezeichnung romanischer Stil deshalb nicht, sondern sie reden von einem normannischen Stil, womit dann die nationale Ausbildung von Formen zu verstehen ist, die aus der Verschmelzung einheimischer und fremdländischer Bestandteile zu einem dem damaligen Volkstum entsprechenden Ganzen entstand. Es sind ernste, gewaltige und massige Kirchenbauten von großer Länge, mit geradem Chorabschluß bei stark betonter horizontaler Gliederung und teilweise sehr kühnem Aufbau. Feineres, edleres und geschmeidigeres Leben fehlt ihnen, der Eindruck den sie hinterlassen ist stets mehr der der Kraft als der Anmut. Die Decken sind vielfach flach, Emporen werden gern angebracht, dicke Rundpfeiler stützen die Bedachung. Eine Eigentümlichkeit ist das gefältete Kapitäl, das gleichsam aus einem Kranz von Kegeln zusammengereiht ist und die Plumpheit des einfachen Würfel-

Digitized by Google

kapitäls verringern soll. Das Ornament ist vorzugsweise geometrischer, nicht vegetabilischer Art. Ein Lettner pflegt den Durchblick vom Langhaus in den Chor zu verbieten.

Gleich nach der normannischen Eroberung begann (1070) der Neubau der englischen Mutterkirche in Canterbury, von dem sich noch einige Teile, namentlich Gruftkirche und Turm erhalten haben. Die Kathedrale von Norwich zeichnet sich durch die ungeheuere Länge aus, die 125 m beträgt.

In Spanien erreichte der romanische Stil während des 11. und 12. Jahrhunderts unter französischem Einfluß eine hohe Blüte; die Baugedanken der Cluniazenser und Cisterzienser machten sich auch hier geltend. Dabei konnten doch die überkommenen maurischen Elemente nie gänzlich verleugnet werden. In diesem Zeitalter wurde dort die Kathedrale von Santiago de Campostella erbaut, dem weltberühmten Wallfahrtsorte des Mittelalters. Mit Rücksicht auf die zahlreichen Pilgerscharen, welche sich hier zeitweilig sammelten, gab man allen Räumen die größte Ausdehnung. So entstand ein gewaltiger Bau mit tonnengewölbtem Mittelschiff, dreischiffigem Querhaus, Emporen über den Seitenschiffen, Chor mit Umgang und Kapellenkranz, dazu eine glänzende Portalhalle. Die Kathedrale von Salamanca gehört der späteren reicher entwickelten Blütezeit des Stils an und zeigt Kreuzrippengewölbe, die auf kräftig gegliederten Pfeilern ruhen. Der reich durchgebildete Kuppelturm über der Vierung gilt als das prächtigste Beispiel seiner Gattung in Spanien.

Während im allgemeinen der Kirchenbau der skandinavischen Länder wesentlich von Deutschland und England beeinflußt wurde, nehmen die Stabkirchen, wie sie seit dem 12. Jahrhundert in Schweden und Norwegen entstanden, doch eine Sonderstellung ein. Diese Holzbauten mögen wohl ihrem Grundriß nach auf das skandinavische Bauernhaus zurückgeführt werden können, nähern sich aber doch in ihrer weiteren Entwicklung dem überkommenen Schema der christlichen Basilika. Der fast quadratische Hauptraum ruht auf Säulen, ein niedrigeres Seitenschiff zieht sich rings herum, dem Eingang gegenüber ist der Chorraum angebracht, der meist in einer Apsis seinen Abschluß findet. In vielen Fällen läuft außen um den ganzen Bau noch ein

Digitized by Google

Umgang, welcher in seiner oberen Hälfte mit Säulchengallerien nach außen geöffnet ist. Der Dachstuhl ist im Innern nicht selten offen, wird aber auch öfter durch eine flache oder auch im Halbkreis gewölbte Holzdecke verdeckt. Das Äußere gleicht einer steil abgetreppten Pyramide, die verschiedenen übereinander emporsteigenden Teile mit ihren hohen Dächern gipfeln sich in einem abschließenden Turm, der sich über dem Dache des Mittelschiffs erhebt. Phantastische Giebelausladungen, in Drachenköpfen auslaufendes Balkenwerk und wundersame Schnitzereien an Säulenknäufen und an Thüren vollenden das malerische Bild dieser höchst eigenartigen Bauten, die eine ganz selbständige Kunstentwicklung darstellen, mit dem Baustoff, aus dem sie erwachsen sind, in vortrefflichstem Einklang stehen und sich der Gebirgslandschaft, der sie angehören, auf das Reizvollste anschmiegen. Eine ganze Reihe solcher Stabkirchen (von Stave, Stab = Holzpfeiler) ist noch erhalten. Die von Wang ließ 1842 Friedrich Wilhelm IV im Riesengebirge aufstellen, wo sie jetzt dem Baudendorfe Brückenberg zur malerischen Zierde gereicht.

3. Bildnerei und Malerei.

Inhalt und Form. Den zahlreichen herrlichen Baudenkmalen der romanischen Kunst stehen im allgemeinen nicht ebenso viel wertvolle Werke der Bildnerei und Malerei gegenüber. Gerade je freier sich der Geist dieses Zeitalters in der Baukunst entfaltete, desto gebundener war er in der Pflege der Schwesterkünste. Nicht als ob dieselben gar nicht geübt worden wären; die Kirchen mit ihren Wandflächen und Holzdecken, ihren Kanzeln und Altären, ihren Schauseiten und Portalen heischten ja geradezu gebieterisch eine künstlerische Ausschmückung. Aber die Art wie das ausgeführt wurde, war namentlich anfangs unbeholfen und schwerfällig. Es schien als ob die Augen verlernt hatten die Natur zu schauen, und als ob die Hände nicht mehr im Stande wären, das zu bilden, was doch bis dahin zu gestalten in langer Kunstentwicklung gelernt worden war. Aber wo irgendwo ein künstlerisches Talent sich offenbarte, da ward es alsbald von der Kirche in ihren Dienst gestellt. Noch gab es keine andere als eine kirchliche

Digitized by Google

Kunst. Und was diese an Werken der Bildnerei und Malerei schuf, sollte nicht nur schmücken, sondern auch belehren und erbauen. Hierzu aber eigneten sich nach dem Sinne der Zeit alle Gestalten, die sich irgendwie bilden ließen, denn noch sonderte man nicht kritisch die Stoffgebiete in religiöse und weltliche, sondern, wie die gesamte Weltanschauung eine kirchlich-religiöse war, so schaute man das künstlerische Wirken lediglich im Lichte des Glaubens an, wie ihn die Kirche lehrte und wie er sich allmählich durch Verschmelzung alter Vorstellungen aus der heidnischen Väterzeit mit der neuen Predigt und Sitte in der Volksseele zu einem Gebilde verschmolzen hatte. Dabei erhielt der altchristliche Bilderkreis seine Erweiterung, wie das religiöse Leben sich durch Predigtübung, Dogmenbildung und liturgische Regeln an Stoff bereicherte. Das Evangelium, wie es durch Predigt, Liturgie und Dogmatik festgelegt war, sollte in anschaulicher Form den Klerikern und Laien durch die Kunst zur Belehrung und Betrachtung dargeboten werden. Und wie die einflußreiche Cluniazenser-Richtung etwas Strenges und Ernstes besaß, so vermehrte sich auch der künstlerische Stoff wesentlich um allerlei düstere und herbe Bestandteile: es lastet etwas wie schwerer grauer Nebel über der frühromanischen Kunst, etwas Trübernstes, Freudeloses, und das wird dadurch nicht gemildert, wenn es gar galt, allerlei dogmatische Spitzfindigkeiten und Ausklügeleien mit Pinsel und Meißel gegenständlich zu machen. Die belesene Gelehrsamkeit der malenden und bildenden Mönche zog dabei Gestalten aus allen Wissensgebieten heran, wenn es erforderlich schien, die Kirchenlehre darzustellen. Unbefangen benutzte sie antike Fabeln, um Christliches zu symbolisieren. Und gern noch wandte sie in alter Weise Verpersönlichungen an, um Sonne und Mond, Monate und Jahreszeiten, Flüsse und Ortsbezeichnungen, aber auch Tugenden und Laster, Wissenschaften und Beschäftigungen in Menschengestaltung allegorisch abzubilden. Besonders beliebt war es, die alten Fabelwesen der antiken Welt als Sinnbilder der Verführung und der Sünde darzustellen, und so bekamen die Sirenen, Kentauren und Satyren der heiteren hellenischen Götterwelt einen üblen Sinn, wenn sie nicht — wie das auch oft geschah — lediglich als schmückende Verzierung angebracht wurden, in denen der Künstler seiner Phantasie ein freies Spiel gewährte. Auch das Tier-

Digitized by Google

epos wurde gern herangezogen, um mit freiem Humor den Grundgedanken von der List des bösen Feindes in Versuchung und Verführung der Menschen zu behandeln. Überhaupt wurden die Tiergestalten ein wichtiger Bestandteil in der Symbolik der mittelalterlichen Kunst, und es gab wissenschaftliche Handbücher wie den Physiologus und die sogenannten Bestiariien, welche die naiven naturgeschichtlichen Kenntnisse der Zeit in einer Fülle symbolischer Beziehungen zu erschöpfen suchten. Wie aber dort schon die Deutung eine schwankende, vielfach unklare und durchweg willkürliche ist, so wird sie in der bildenden Kunst oft noch dunkler und verworrener gehandhabt, sodaß z. B. unter Umständen der Löwe ebenso gut auf Christus wie auf den Teufel gedeutet werden konnte.

Übrigens verdient hervorgehoben zu werden, daß sich die junge romanische Kunst bei ihrer ausschmückenden Thätigkeit wohl des Sinns der einzelnen Bauglieder und Ausstattungsgegenstände der Kirche bewußt blieb und deshalb den betreffenden Ort nur mit solchen Gestalten zierte, die irgendwie paßten und eine innere Beziehung dazu besaßen. So wird die Kirchenpforte als Eingang in die Ewigkeit symbolisiert und demgemäß erhalten an den Thürwangen die klugen und thörichten Jungfrauen ihren Platz, oder auch die Propheten und Apostel, welche den Weg zum Himmel weisen. Da aber an der Pforte der Ewigkeit das Gericht des Menschen harrt, so wird im Bogenfelde über der Thür die Auferstehung und das Weltgericht mit seinen Freuden und Schrecken geschildert. Ähnlich beziehungsreich sind die Darstellungen an den Altären, Kanzeln, Chorschranken u. s. w. Und wie so ein Bauteil sich an den andern reiht, so wird aus den einzelnen Bildern und Gestalten ein zusammenhängender Kreis von Darstellungen, von denen jede eine tiefsinnige Beziehung auf Benachbartes enthält und alle zusammen eine einheitliche, wohl durchdachte und umfassende Bedeutung haben, dazu bestimmt, in gedankenvollem Tiefsinn das ganze Erlösungswerk darzustellen.

Der gedankentiefen Absicht entspricht freilich die Ausführung zunächst nicht recht. Die altgewohnten Stoffe werden allerdings noch in der überlieferten antikisierenden Formengebung abgebildet, aber nicht mehr in frischer, selbst nachempfundener Art, sondern in einer fest-

Digitized by Google

stehenden erstarrten und entstellten Umprägung. Und wo Neues zu bilden war, da reichte zunächst der Formensinn und die technische Geschicklichkeit nicht aus, es wirklich frei zu gestalten. Erst allmählich lernte die junge Kunst von neuem, in jugendlicher Schaffenslust sich den frischen Blick für die Natur zu erwerben und damit auch die Fähigkeit, ihre Formen treu und lebendig wiederzugeben. So verloren nach und nach die menschlichen Gestalten das kalte, starre Wesen und nahmen eine Haltung ein, die zwar immer noch feierlich und hoheitsvoll, aber doch lebensvoll bewegt war. Die Gesichter fangen an, einen wirklichen Ausdruck zu zeigen. Die Gewänder fließen in langen, naturgemäß angeordneten, der Anatomie der Körperteile entsprechenden, nur zuweilen übertriebenen Falten. Auch hat man bemerkt, daß die Obergewänder andere Falten werfen, wenn unter ihnen Unterkleider dem Stoff die Richtung geben. Doch bleiben die Schultern mit den eng anliegenden Armen oft zu schmal, die Hände sind wie verdreht, die Leiber zu stark ausgebogen. Im Ganzen wird man in der romanischen Malerei und Bildnerei eine fortschreitende Entwickelung vom Strengeren zum Freieren, vom Plumpen zum Feineren wohl entdecken können.

Bildnerei. Dieser Fortschritt läßt sich am deutlichsten in der Bildnerei Deutschlands wahrnehmen. Aus den Nachklängen des karolingischen Zeitalters, die in einer rohen und unverstandenen Nachahmung antiker Formen bestanden, entwickelt sich frisch und frei jene hohe Kunst, die sich vom Ausgang des 12. Jahrhunderts an in wenigen Jahrzehnten zu ungeahnter Vollendung erhob. Diese kurze herrliche Blütezeit fällt demnach mit dem sogenannten Übergangsstil zusammen; in ihr wurde das Schönste und Größte geleistet, was die religiöse deutsche Bildnerei je geleistet hat. Gestalten, die klassisch genannt werden müssen, nicht weil sie griechisch oder römisch, sondern weil sie vollkommen deutsch sind. Nicht als ob jede Verbindung mit der Antike aufgehört hätte. Wie die Gewänder in Falten fallen, ist sicherlich der griechisch-römischen Kunst abgelauscht. Aber aus Gesicht und Haltung dieser Gestalten spricht eine ganz andere Seele, redet zu uns in vertrautester Art ein ganz anderes Gefühl, als aus der Bildnerei von Hellas und Rom.

In der Frühzeit dieses romanischen Zeitalters waren von solcher

Digitized by Google

blühenden Entwicklung nur erst bescheidene Keime wahrzunehmen. Man pflegte zunächst lediglich die Kleinkunst, vor allem die Elfenbeinschnitzerei, mit deren Erzeugnisse man die Deckel der kirchlichen Bücher, kleine tragbare Altäre, Reliquienkästchen, Kruzifixe und ähnliches zu schmücken liebte. Dabei war die Erinnerung an die antike Formenbildung anfangs auch hier das allgemein-gültige Gesetz, das innezuhalten diese ungeübten Handwerker mit Unbeholfenheit sich plagten. Aber mit der Zeit lernten diese Bildner doch auch hier, den abgelernten Formen etwas von ihrer eigenen Sinnesart einzuhauchen, und so gewann nach langem Ringen auch hier der germanische Volksgeist die Oberhand. Eine große Anzahl solcher Elfenbeinarbeiten hat sich in den Büchereien und Kunstsammlungen wie in den Schatzkammern mancher deutschen Kirchen bis heute erhalten.

Auch von den früheren Arbeiten des Erzgusses besitzt Deutschland die wichtigsten. Hier ging die Anregung zur Verwendung der Bronze zum monumentalen Schmuck der Gotteshäuser vor allem von dem kunstsinnigen Bischof Bernward von Hildesheim aus, der dabei italienischen Vorbildern nachzuahmen strebte. Als das bedeutsamste Denkmal dieser jungen, lebensfrischen aber formal noch ungefügen Kunst gilt die eherne Thür am Dom zu Hildesheim, die 1015 vollendet worden ist. Jede der beiden Thürflügel zeigt acht in zwei Reihen geordnete Flachbilder. Auf dem einen, dem alttestamentlichen, wird dabei die Urgeschichte von der Erschaffung der Menschheit bis zu Kains Tod erzählt, während der neutestamentliche acht Vorgänge aus dem Leben Jesu von seiner Geburt bis zur Auferstehung bietet; also zusammen eine Darstellung der Sünde und Erlösung als Ursache und Folge. Die Bilder verraten in ihrer Technik ein wahrhaft kindliches Ungeschick. Die Oberkörper und namentlich die Köpfe ragen weit stärker aus der Fläche hervor als die Beine; die Bewegungen streifen in ihrer Heftigkeit an die Karrikatur. Aber doch verrät sich in diesem Werk eine ansprechende Natürlichkeit und eine echt künstlerische Beobachtung.

Erheblich tiefer an Kunstwert steht die Bernwardsäule, die kurz vor des kunstpflegenden Kirchenfürsten Tode 1022 in derselben Bischofsstadt errichtet wurde, ehemals vielleicht als Osterleuchter in der Michaeliskirche benutzt, jetzt im Dom. Bernward hatte für sie die An-

Digitized by Google

regung bei seinem Aufenthalt in Rom (1001) bekommen, als er hier die Ehrensäulen des Trajan und des Marc Aurel gesehen hatte. So ließ er diese Säule gießen, auf deren schraubenförmig um den Kern aufgerollten Bande Flachbilder aus dem Leben Jesu angebracht waren. Die dicht aneinander gedrängten Gestalten sind ungeschickt und roh, ganz kurz und steif, ohne Ausdruck und ohne natürliches Verhältnis. Von künstlerischem Werte kann kaum die Rede sein. Die Säule knüpft demnach in ihrer Absicht wohl unmittelbar an das Vorbild der Alten an, aber ihre ganze Art der Ausführung zeigt, daß der innere Einfluß der Antike gänzlich aufgehoben ist.

Weit wertvoller ist die Bronzethür am Dom zu Augsburg, die nach 1050 entstand. Sie ist nicht in Flügeln gegossen wie die Hildesheimer Thür, sondern in einzelnen Tafeln. Aus den ehemaligen zwei gleichen Thüren ist später unordentlich genug eine einzige zusammengefügt worden. Von den 33 Platten (28 größere, 7 kleinere) enthalten die meisten Darstellungen von Vorgängen und Einzelgestalten, die sich unschwer als biblische erkennen lassen, bei anderen ist die Deutung unsicher geblieben. Zumeist ist auf jeder Tafel nur eine Gestalt mit geringem Beiwerk als Flachbild angebracht. Die Zeichnung ist dabei noch ziemlich mangelhaft, aber viel richtiger als an der Bernwardthür. Unsere Kunstgelehrten sind nicht einig darüber, ob sie darin mehr antike Nachklänge oder mehr byzanthinische Einflüsse wahrnehmen sollen. Jedenfalls fehlt es doch nicht an frischen, der Natur abgelauschten Bewegungen, wenn die ganze Art der Behandlung auch mehr im Sinne der Kleinkunst von Goldschmiedearbeiten, Münzen und Gemmen als nach monumentalen Gesichtspunkten der Großbildnerei ausgeführt worden ist.

Eines der edelsten Werke romanischer Bildnerei ist das eherne Taufbecken in S. Barthelemy in Lüttich, das Lambert Patras 1112 fertigte. In technischer Beziehung wie in lebendiger naturwahrer Auffassung überragt es alle anderen gleichzeitigen Metallarbeiten. An Kunstwerk können sich mit ihm nicht im Entferntesten die Flachbilder messen, die an der ehernen Thür von S. Zeno in Verona angebracht sind und höchst naive Darstellungen aus dem alten und neuen Testament zeigen. Aber da es nicht unwahrscheinlich

Digitized by Google

ist, daß diese Thürflügel aus einer sächsischen Gießhütte stammen, so sollen sie wenigstens erwähnt werden.

Seit dem Ende des 11. Jahrhunderes begann auch die Steinbildnerei sich in Deutschland zu entwickeln, ohne alsbald in ihren Erzeugnissen den Wert der gleichzeitigen Erzgußwerke zu erreichen. Als das früheste dieser Werke sind uns die großartigen Flachbilder an den Externsteinen bei Horn im Lippeschen erhalten. Sie sind an einer Felsenwand in einer Breite von 4 m und in einer Höhe von 5 m aus dem natürlichen Stein herausgearbeitet, was denn freilich keine leichte Sache war und die Plumpheit der ungelenken Gestalten einigermaßen erklärt. Dem großen Wollen entsprach eben nur ein geringes Können. Doch spricht ein heiliger Ernst aus diesen Gestalten, die die Kreuzabnahme darstellen. Das Kreuz wächst aus dem Baum der Erkenntnis empor, zu dem Adam und Eva hoffend aufschauen. Mit inniger Gebärde stützt Maria das Haupt des Sohnes, dessen Leichnam vom Kreuze herabgelassen wird. Sonne und Mond, nach alter Überlieferung in menschlicher Gestalt abgebildet, verhüllen sich in schmerzlicher Bewegung. Über dem Kreuz schwebt Gottvater, genau nach dem Typus des Gottessohnes dargestellt, und nimmt die Seele des Gekreuzigten in seinen Armen auf; diese Seele auch in alter Weise in Kindesgestalt gebildet. So sind allerlei tiefsinnige symbolische Beziehungen in die Gruppe hineingeheimnißt.

Einen besonders lebhaften Aufschwung nahm die deutsche Bildhauerkunst in Sachsen, dessen Bildnerschule sich rasch zur höchsten Vollendung erhob. Der wichtigste Schauplatz ihrer Thätigkeit war Wechselburg und Freiberg. Zunächst finden sich in Wechselburg einige Bildsäulen, die ursprünglich wohl den Lettner geschmückt haben und die als Kreuzigungsgruppe sich mit Recht eines großen Ruhmes erfreuen. Zu Häupten des Gekreuzigten, dessen edle Gestalt stets zu den vornehmsten Leistungen der deutschen Kunst zählen wird, steht Gottvater mit der Taube, zu seiner Rechten und Linken schweben Engelsgestalten, zu seinen Füßen liegt eine männliche Gestalt mit einem das Blut auffangenden Kelche in der Hand, als Adam oder auch als Kirche gedeutet — also von ungewisser Bedeutung. Unter den Kreuzarmen stehen Maria und Johannes auf den zusammengebrochenen Gestalten

Digitized by Google

des Judentums und des Heidentums. Alle Figuren sind schlank und an Köpfen und Händen wunderbar durchgeistigt, dabei ruhig und feierlich. Das Gewand ist höchst frei behandelt, es klebt nicht mehr wie früher am Körper und hat ihn doch auch nicht verlassen.

In derselben Schloßkirche zu Wechselburg, die jetzt leider nur schwer noch zugänglich ist, zeigt die Kanzel einige Flachbilder, die zu den Meisterschöpfungen des Stils gehören und den thronenden Christus wie die alttestamentlichen Vorbilder seines Opfertodes äußerst geschickt und ausdrucksvoll darstellen.

Das Meisterstück dieser sächsischen Bildhauerschule stellt aber die goldene Pforte am Dom zu Freiberg dar, um 1250 von einem unbekannten Meister gefertigt. Sie trägt ihren Namen von der einstigen Vergoldung und Bemalung. Es ist eine großartige architektonische Anlage mit reichster Dekoration und schönsten figürlichen Darstellungen — alles harmonisch zu einem vollen Akkord von Schönheit, Klarheit und Lebendigkeit zusammenklingend. Zwischen den großen Säulen des Portals stehen in der Laibung auf kleineren Säulen acht zumeist alttestamentliche Gestalten. Darüber in den Laibungen der Rundbogen, die über den Seitenwänden des Portals emporsteigen, sind zahlreiche kleine Figuren übereinander angebracht: Engel, Propheten, Apostel und in der äußersten Bogeneinfassung die Seligen, die am Auferstehungstage ihre Gräber verlassen. Im Bogenfeld thront in der Mitte Maria mit dem Jesusknaben, an ihrer linken Seite steht ein Engel neben dem sitzenden Joseph, von rechts nahen anbetend die drei Könige. Also eine Abbildung des „Janua coeli“, womit das Mittelalter in seiner lauretanischen Litanei die Gottesmutter begrüßt und zugleich eine der gewaltigsten Schöpfungen der deutschen Kunst für alle Zeiten.

Von packendstem Realismus sind die Bildwerke im Dom zu Naumburg. In den Flachbildern am Lettner verbindet sich damit ein gewisser derber Zug, der den Charakter einfacher Volksszenen vortrefflich wiedergiebt. Das Abendmahl z. B. ist so lebendig wie ein rein bäurisches Mahl dargestellt. In den wundervollen zwölf stehenden Fürstengestalten, den Bildern von Stiftern und Wohlthätern des Doms, die im Westchor aufgestellt sind, sind uns monumentale Bildnisse jener Zeit von einer Größe und Würde überkommen, wie sie die deutsche

Digitized by Google

Kunst auch in späteren Jahrhunderten nicht wieder hervorgebracht hat. Hier hat die sächsische Bildhauerschule ihre höchste Vollendung erreicht. Voll warmer Lebensfülle und vornehmer Kraft stehen diese Männer da, und in reizender Natürlichkeit und anmutiger Würde die Frauen; alle deutsch bis in die tiefste Wurzel ihres Wesens, die leibhaftigen Zeitgenossen Walters von der Vogelweide.

Auch die Dome von Magdeburg und Braunschweig bergen tüchtige Leistungen plastischer Arbeiten, namentlich Bildnisse von hervorragender Bedeutung.

Diesen Meisterwerken der sächsischen Schule stehen die aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammenden Bildwerke im Dom zu Bamberg nahe, doch ist an ihnen schon französisch-gotischer Einfluß wahrzunehmen. Hiermit sind vor allem die sechs lebensgroßen Bildsäulen am Fürstenportal des Georgenchors gemeint: das Bildnis eines nicht sicher ermittelten Fürsten (Heinrich II oder Konrad III) und seiner Gemahlin, der heilige Stephan, Petrus, Adam und Eva — die ersten nackten Gestalten der deutschen Bildhauerkunst, von einer noch etwas unbeholfenen Nachbildung der Natur zeugend. Auch das Reiterstandbild König Stephans von Ungarn lehrt, wie die Bildung eines solchen künstlerischen Vorwurfs noch etwas Ungewohntes ist; der Gaul ist sehr derb und teilweise mißglückt, zeigt aber doch auch hingebendes Naturstudium.

Abb. 48a. Die Kirche. Bildsäule vom Südportal des Straßburger Münsters.

Einen weiteren Höhepunkt echt deutscher Richtung, über die hinaus es dann keine Weiterentwicklung gab, trotz der französischen Einwirkung, die sich auch hier schon ein wenig geltend macht, zeigen die Bildwerke am Südportal des Straßburger Münsters, also die Flachbilder mit dem Tode und der Krönung der Maria und die allegorischen Standbilder der Kirche (Abb. 48a) und der Synagoge, alles herrliche Werke voll innerlicher Freiheit und edelster Harmonie. Schon Kugler hat auf die wahrhaft klassische Schönheit und Feinheit in dem Kopfe der vor dem Bett Marias knieenden

Digitized by Google

weiblichen Person aufmerksam gemacht. Und so lange es eine christliche Kirche giebt, ist dieselbe nie wieder so vornehm und groß als Person dargestellt worden, wie in dieser Straßburger Gestalt, die von dem Künstler herstammt, dessen Name Savina uns genannt wird und der uns doch sonst ganz unbekannt geblieben ist.

Die romanische Bildhauerkunst in Frankreich hat sich besonders an der reichen Ausschmückung der Kirchenportale und der Schauseiten bekundet und dort bedeutende Werke geliefert. Namentlich im Süden, wo die zahlreichen römischen Reste antiker Kunst an den Triumphbogen und Sarkophagen der Provence Anregung und Vorbilder boten, entwickelte sich eine blühende Bildnerei. Das Portal von St. Trophime in Arles aus der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts hat den Grundtypus jener reichen französischen Prachtportale geschaffen, der noch lange fortwirkte. In den zahlreichen Figuren, die in unermeßlicher Fülle dort Flächen, Bögen und Säulen bedecken und sich dabei der Architektur mit großem Geschick anschmiegen, fehlt zwar frisches Lebensgefühl und liebevolle Einzelgestaltung, aber doch weht durch sie trotz aller Schablone ein letzter Rest antiker Freiheit und Größe. Lebhafteres Naturgefühl, vereint mit dem Streben aus eigener Anschauung die Gestalten wirklich eigenpersönlich zu bilden, regte sich im mittleren Nordfrankreich. In Vézelay finden wir zumal wieder am Portal eine großartige Schöpfung, bei der auch die Säulenkapitäle mit historischen und phantastischen Gruppen bedeckt sind, und deren große Apostelfiguren durch lebhafte Bewegung überraschen, wenn sie auch den altfranzösischen Grundfehler übermäßig gedehnter Körperlänge nicht ganz verleugnen. Ein Werk ersten Ranges sind auch die Bildwerke an den drei Westthüren der Kathedrale von Chartres, die einen vielgestaltigen einheitlichen Bilderkreis bieten, lauter übermäßig langgezogene Gestalten in feierlich durchgeführter Gewandung, säulenhaft stilisiert und streng der Architektur angepaßt. Aber die Köpfe sind frei behandelt und manches Antlitz zeigt hohe Schönheit. Trotzdem pulsiert in dem wunderbaren Reichtum dieser Werke noch kein volles Leben. Dies erblüht in Frankreich erst mit dem vollen Anbruch des gotischen Zeitalters.

Italiens Bildhauerkunst erreichte in der romanischen Zeit längst

Digitized by Google

nicht jene Höhe, zu welcher sie in Deutschland gedieh, und selbst von den französischen Werken wurde sie damals übertroffen. Was in Oberitalien geschaffen wurde, ging zudem fast ausschließlich auf germanischen Einfluß zurück. Wie stark das Deutschtum dort vertreten war, beweist eine Urkunde von Brescia aus dem Jahre 1037, in welcher unter 161 Priestern nur 25 italienische Namen haben, alle anderen zeigen nordische Klänge. Erst mit dem politischen Aufschwung der freiheitliebenden lombardischen Städte begann auch die Kunst ihre Schwingen selbständig zu regen und man zog die Bildhauer mit heran, die Kirchenportale und Schauseiten mit zu schmücken. So entstand um 1135 an der Kathedrale zu Ferrara durch Meister Nicolaus jenes schöne Portal, das selbst sehr ruhig und edel in der Grundform gehalten, einen damit gut im Einklang stehenden maßvollen Schmuck durch Verzierung und Figuren erhielt; letztere ordneten sich dem architektonisch gegebenen Raum streng ein und unter. In Parma, der an Künstlerpersönlichkeiten so reichen Stadt, arbeitete Benedetto Antelani seine trefflichen Bildwerke an der Domkanzel und in der Taufkirche, steife, gebundene Gestalten voll lebendiger Beseelung. Aber die eigentliche Wiege der italienischen Plastik wie der gesamten späteren Kunstentwickelung ist doch Toskana, wo sich namentlich ein regeres künstlerisches Leben zu entfalten begann, als unter dem Einfluß der Predigerorden die Kanzel zu einem selbständigen Bauglied der Kirchen erhoben wurde, das womöglich ganz frei im Mittelschiff zu stehen kam. Da eröffnete sich der Plastik ein neues Arbeitsfeld an den Kanzelbrüstungen und den den Predigtstuhl tragenden, zumeist auf Löwen ruhenden Säulen. Damals entstand 1260 durch Niccolo Pisano jene herrliche Kanzel in der Taufkirche zu Pisa, die von sieben Säulen getragen ist und deren Brüstung mit fünf Flachbildern: Verkündigung und Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Kreuzigung und jüngstes Gericht geschmückt ist. Die Bilder der christlichen Heilsgeschichte namentlich auf den drei ersten Feldern bewegen sich durchaus in der hoheitvollen Formenwelt der Antike. Mit höchster Unbefangenheit wählte der Künstler zum Vorbild seiner Maria eine Juno mit Diadem und Schleier, einen Bacchuspriester wandelte er unbedenklich zum Hohenpriester und in voller ungebrochener Mannesschöne hängt der Erlöser

Digitized by Google

am Kreuze. Zum erstenmale nach langer Unterbrechung ward die Schönheit wieder zum obersten Gesetz in den Figuren, die Schönheit der alten Griechen und Römer. Daß man die überkommene antike Formenwelt durch die eigene Persönlichkeit seelisch beleben kann, zeigte der Meister bald darauf in seiner reifsten Schöpfung, der Kreuzabnahme am Dome zu Lucca; über der linken Seitenthür an der Schauseite ist sie angebracht, ein Kunstwerk voll erschütternder Tragik. An der Kanzel im Dom zu Siena (1265) tritt die Abhängigkeit des Künstlers von der Antike schon sehr zurück, und er erreicht aus dem Eigenen eine große Naturwahrheit der Darstellung. Niccolo Pisano hinterließ eine Schule, die eine Zeit lang überaus bedeutungsvoll war, aber bald in überladenem Reichtum der Gestalten schwelgt und rasch ihrem Ende zueilte. Und schon zu seinen Lebzeiten vollzog sich jener Umschwung im Empfindungsleben, der mit dem Heraufsteigen der gotischen Zeit verbunden ist.

In Rom bildete sich an den alten Resten kleiner Architekturteile und kostbarer Marmorarten damals jene eigentümliche Kunst aus, die aus einer Mischung von Architektur, Plastik, Kunstindustrie und musivischer Technik besteht und von der einen Künstlerfamilie der Kosmaten durch drei oder vier Menschenalter gepflegt wurde. Ihre Wirksamkeit fällt in das 12. und 13. Jahrhundert. Es sind zierliche Arbeiten, die zu den reizvollsten Kunstwerken Italiens gehören: Kreuzgänge, Portale, Lettner, Ambonen, Geländer, Ständer für Osterkerzen, Bischofsstühle in einer eigentümlichen Mischung altchristlicher, romanischer und gotischer Formen mit Anklängen an byzantinische und arabische Dekorationsweise; dabei sind alle Einzelglieder plastisch und musivisch verziert. Besonders reizvoll sind dabei die eigentümlich gedrehten und gewundenen Säulen, zu denen die Anregung aus dem Morgenlande kam. Oft wurde, namentlich an Kanzeln, dabei der bildnerische Schmuck fast völlig durch das bunte Steinmosaik verdrängt. Zwei Musterleistungen dieser Kosmatenkunst, deren Erzeugnisse wir fast in allen Städten von Rom bis zum Südende der Halbinsel und vor allem in Sizilien finden, sind die einander nahe verwandten Kreuzgänge von S. Paolo fuori le mura (um 1230) von S. Giovanni in Laterano (um 1250) in Rom. Es sind köstliche

Digitized by Google

Stätten seligsten Friedens diese Klosterhöfe mit ihren zierlichen kunstvollen Bogengängen, zwischen denen die kleinen Gärten liegen voller Rosen und Palmen, vom südlichen Sonnenglanze leuchtend und warm durchflutet.

Malerei. Deutschland. Die romanischen Kirchen prangten in reichstem Bilderschmucke. Säulen, Pfeiler und Decken waren bemalt; vor allem waren die Wände dazu bestimmt, mit Gemälden bedeckt zu werden. Freilich ist uns nur blutwenig von diesen ursprünglichen Malereien erhalten geblieben, fast alles hat späterer Übermalung oder der Tüncherquaste des Weißbinders weichen müssen, wenn es nicht vom Zahn der Zeit zernagt worden ist. So können wir nur von wenigen erhaltenen Resten rückschließend uns ein Bild von jener umfassenden Kunstübung machen, die von Abteien und Bischöfen, Fürsten und Kaisern auf das eifrigste gepflegt worden ist. Dabei gewahren wir aus diesen Bruchstücken, wie das neue Leben, das die Zeit der Kreuzzüge und der ritterlichen Poesie heraufführte, auch nach neuen Ausdrucksformen in der Kunst verlangte und es bald lernte, die altüberlieferten Formen geschmeidiger und lebendiger auszubilden, auch neue noch nicht dagewesene Stoffe in den Bereich ihrer Thätigkeit zu ziehen. Die Wandmalereien wurden dabei in feinster Berechnung lediglich im Teppichstil ausgeführt, denn sie sollten dekorativer Wandschmuck sein, also ein Teil der Wand selbst, keine selbständigen Gemälde. Darum haben die Bilder keine Tiefe und die Gestalten keine plastische Rundung. Von einem neutralen einfarbigen oder gemusterten Hintergrunde hoben sich die Figuren und Gegenstand in scharfen Umrissen klar und deutlich ab; die Schattierung beschränkte sich auf die notwendigsten Linien, damit die Lokaltöne ungebrochen wirken konnten. Alles Beiwerk war nur angedeutet. Ein Turm, eine Pforte, ein Stückchen Mauer genügte, um einen Palast darzustellen. Auch wurden die Gestalten möglichst übersichtlich nebeneinander gestellt, damit keine die andere verdecke. So entstanden streng stilisierte Gemälde, die sich der Architektur auf das Beste anschmiegten und in ihrer Klarheit trotz allerlei ungeschickter und unnatürlicher Einzelheiten groß und bedeutsam wirkten.

Die Malereien, mit denen die Wände und Decken der Unter-

Digitized by Google

kirche zu Schwarzrheindorf bei Bonn 1151—1156 ausgeschmückt wurden, gehören zu den uns am vollständigsten erhaltenen. Die Gestalten sind in einfachen Umrißlinien auf den blauen, grün eingefaßten Grund gezeichnet und dann in schlichter Farbigkeit ausgemalt. Der wesentliche Reiz dieser Bilder liegt also in der Zeichnung, der es nicht an Härten und Fehlern mangelt, die aber auch eine so hohe Freiheit der Kompositionskraft und solch frische Lebensfülle offenbart, die nur auf eine bedeutende künstlerische Kraft zurückgeführt werden kann. In der Hauptapsis ist der thronende Welterlöser dargestellt, in den übrigen Nischen die Verklärung, die Kreuzigung und Vertreibung der Wechsler, zwischen den Fenstern die Evangelisten und der Sieg der Tugenden über die Laster. Die Kreuzgewölbe sind mit visionären Bildern bemalt: die Gesichte des Ezechiel und seine Weissagung des himmlischen Jerusalems.

Eine ähnlich große Freiheit und Selbständigkeit des Malers lassen die Wandgemälde des Kapitelsaals der Abtei Brauweiler bei Köln erkennen, die, theologisch ausgeklügelt, in den 24 Feldern von sechs Kreuzgewölben das elfte Kapitel des Hebräerbriefes illustrieren und lauter Vorgänge aus Bibel und Legende abbilden, die irgendwie die Kraft des Glaubens bezeugen. Dabei wird denn auch unter anderen Simson mit dem Eselskinnbacken als Glaubensheld gefeiert, was uns Heutigen doch etwas wunderlich anmutet.

Den Gipfel der künstlerischen Kraft in der Malerei des Zeitalters erreichen die Malereien im Dom zu Braunschweig, die aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts stammen und von denen uns trotz aller Verheerung durch Übermalungen und andere Zerstörungen doch einige noch wohl erhalten sind. Sie bilden ein zusammenhängendes Ganzes und erzählen die ganze Geschichte des Erlösungswerks. Die Gestalten sind in schöner Linienführung umrissen und vorzüglich gruppiert. Man nimmt deutlich das Streben nach natürlicher und anschaulicher Schilderung wahr. Der Maler scheute sich nicht, aus seinem zeitgenössischen Leben Gestalten und Vorgänge zu entlehnen, um die heilige Geschichte recht lebendig und deutlich abzubilden. So ergötzen beim Gastmahl des Herodes Spielleute und Gaukler durch

Digitized by Google

ihre Kunst die Tischgenossen und in der Wochenstube der Elisabeth sind Frauen eifrig mit dem Kinde beschäftigt.

Die Michaeliskirche zu Hildesheim rühmt sich, die einzige erhaltene Holzdecke mit künstlerisch bedeutendem Bilderschmuck der romanischen Zeit zu besitzen. Die Farben sind in ihrer ursprünglichen Kraft und Frische noch wohl erhalten, die Gestalten sind edel, die Ornamente schwungvoll gezeichnet. Der Gegenstand ist freilich etwas spröde: der Stammbaum Christi, wie er aus der Wurzel Jesse hervorgeht und sich mannigfach fortbildet und verzweigt. Um so geschickter hat es der Maler verstanden, den Raum der einzelnen Deckenfelder so auszunutzen, daß thatsächlich eine zusammenhängende Folge von Bildern entstanden ist.

Die bemalten Wände der romanischen Kirchen wurden durch die Lichtöffnungen nicht etwa unterbrochen; denn wo ein Fenster in diese Malereien einschnitt wurde es selbst mit farbigen Bildern bedeckt, nachdem man es gelernt hatte, die bunten Fenstervorhänge durch schimmernde Gläser zu ersetzen. Die Anfänge dieser neuen Kunst der Glasmalerei liegen im Dunkeln, ihr erstes Vorkommen ist im 9. Jahrhundert sicher bezeugt, im 11. Jahrhundert war sie schon ziemlich weit verbreitet. Sie ist am nächsten der musivischen Malerei verwandt. Es wurden in der Masse gefärbte bunte und nach Bedarf zurechtgeschnittene Glasstückchen aneinandergesetzt und dann etwas mit Schwarzloth bemalt, damit die feineren Wirkungen innerer Umrißlinien und plastischer Schattierungen erzielt würden. Auch verstand man es vortrefflich, durch teilweises Wegkratzen der aufgetragenen schwarzen Grundierung den Glanz der Farben noch zu erhöhen, sodaß diese mittelalterlichen Glasgemälde wirklich funkeln wie geschliffene Edelsteine. Auf dieser Glut der Farben zusammen mit der fein abgestimmten Harmonie der einzelnen Töne beruht die große dekorative Wirkung dieser Kunst. Ursprünglich begnügte man sich, auf diese Weise Teppichmuster aus Glas zu bilden, wie sie vorher dort gewebt gehangen hatten. Doch schritt man bald darin fort, den Teppichstil zu verlassen und die ornamentalen Muster durch Figuren erst zu unterbrechen, dann ganz zu ersetzen.

Die ältesten Proben dieser Kunst besitzen wir im Augsburger

Digitized by Google

Dom, wo fünf Fenster je eine Prophetengestalt zeigen: steife ausdruckslose Figuren, in festen Umrißlinien mit spärlicher Schattierung auf weißem Grunde. Gegen die gleichzeitigen Wand- und Buchmalereien stehen diese Gemälde, die aus dem Ende des 11. oder dem Beginn des 12. Jahrhunderts stammen mögen, erheblich an künstlerischem Werte nach, was wohl auf die ungefüge Technik der neuen Glaskunst zu schieben ist.

In St. Cunibert in Köln zeigen die Fenster vorzüglich gezeichnete Darstellungen aus dem Leben Jesu, der Maria und einiger Heiligen. Auch im Straßburger Münster gehören einige Fenster mit Heiligengestalten und Königsbildern, in strenger aber würdiger Haltung architektonisch umrahmt, noch der romanischen Zeit an und wetteifern an Glanz und Schönheit mit den späteren Glasfenstern des gotischen Stils.

Sehr deutlich läßt sich die Blüte romanischer Kunst auch aus der damaligen Buchmalerei erkennen. Neben der mühsamen bunten Malerei mit Pinsel, Deckfarben und reicher Anwendung von Gold kam die Federzeichnung auf, die mit ihren leichten Strichen und der leisen Schattenandeutung eine viel größere Lebendigkeit in der Darstellung zuließ und vorzüglich geeignet war, die Beobachtung der lebendigen Natur, die darnach neu erlernt ward, in rasch entworfenen, kräftig belebten Gestalten wiederzugeben. Aber auch in der Initialverzierung zeigt sich eine Wandlung. Die Reste der alten Bandornamente schwinden vollständig. Pflanzenmuster erneuern sich bei dem lebhaft erwachenden Natursinn. Die nach dem Leben gezeichnete Tiergestalt hält wieder ihren Einzug. Auch der Buchstabe selbst erhielt Frische und Bewegung, er wird gern in reicherer Fortbildung eines älteren Gedankens aus phantastischen Tier- und Menschenleibern und pflanzlichem Rankenwerk gebildet und mit vielen kleinen Figuren und Szenen von oft sehr reizvoller Ausführung ausgefüllt. Ein oft ganz traumhaftes Walten mit Formen und Gestalten läßt das üppige Spiel der Phantasie erkennen. Und dabei werden auf kleinstem Raum mit bewundernswertem Geschick und sicherstem Stilgefühl groß wirkende Kompositionen geschaffen.

Das merkwürdigste Denkmal der Zeit war der zwischen 1159 und

Digitized by Google

1175 geschriebene Hortus deliciarum der gelehrten Elsäßer Nonne Herrad von Landsberg, der leider bei der Beschießung Straßburgs 1870 zu Grunde gegangen ist, ein schier unersetzlicher Verlust, den die Kopflosigkeit des Bibliothekverwalters verschuldet hat. Hier auf dieses wunderbare Buch näher einzugehen, ist jedoch nicht der Raum: es gehört nämlich in all seiner frischen Lebensauffassung nicht unmittelbar zur kirchlichen Kunst. Zu dieser gehören jedoch eine große Anzahl von liturgischen Büchern jener Tage, bei denen im allgemeinen die flotte Federzeichnung der Neuerer sich keiner großen Beliebtheit erfreut. Nur wo der Volkskunst gedient werden sollte, griff der kunstsinnige Mönch einmal zur Feder, sonst liebte er es in treuem Festhalten am Hergebrachten, wie das immer den Söhnen der Kirche geziemt hat, die Deckfarben beizubehalten und mit steigender Kraft der Farben und wachsender Kunst der Naturwiedergabe alle die Evangelienbücher und Psalter auszumalen, die uns heute noch mit ihrer frischen Treuherzigkeit erfreuen, die wir aber hier unmöglich näher aufzählen können. Ihre Zahl ist sehr groß. Nur der Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen sei erwähnt, als an der Spitze einer Gruppe von Psalterhandschriften stehend, die auf thüringisch-sächsischem Boden entstanden. Er erreicht in mehreren Bildern ein geradezu großartiges Pathos, das dadurch eher noch gesteigert wird, daß der Künstler von geschickt verwendeten byzantinischen Einflüssen berührt worden ist. Das kostbare Buch wird jetzt in Stuttgart aufbewahrt.

In der spätromanischen Zeit tritt uns auch zum erstenmal in vereinzelten Beispielen die Tafelmalerei entgegen. Ihre ersten Werke sind in Westfalen erhalten geblieben. Es sind gemalte Vorsätze (Antependia) oder Aufsätze (Retabula) an Altären, wie sie damals zuerst an Stelle der früher üblichen Arbeiten aus Edelmetall und Edelsteinen hergestellt wurden.

Das älteste Denkmal dieser germanischen Kunst ist ein Altarvorsatz in der Walpurgiskirche zu Soest, der um 1166 gemalt sein mag, in seiner Zeichnung herb und ungefüge, als ob es eine Übersetzung aus den getriebenen Stilformen des Goldschmieds sei, doch im Ausdruck der menschlichen Gesichtszüge nicht ohne Innigkeit. Zweifellos

Digitized by Google

haben hier byzantinische Einflüsse mit bestimmend gewirkt, sei es, daß östliche Künstler nach Westfalen gerufen worden waren und dort gearbeitet haben, oder — was wohl wahrscheinlicher ist — daß sich Kreuzfahrer im Morgenland an der dortigen Kunst herangebildet haben. An der Entstehung des Bildes auf der roten Erde wird kaum zu zweifeln sein. Dasselbe gilt auch von dem Altaraufsatz aus der Kirche Maria zur Wiese in Soest, der jetzt im Berliner Museum aufbewahrt wird. Auf Pergament gemalt, vom glänzenden Goldgrund sich abhebend, stellen überschlanke Gestalten in der Mitte die Kreuzigung, links Christus vor dem Hohenpriester Kaiphas, rechts die drei Marien am Grabe Christi dar.

Die französische Malerei des romanischen Zeitalters stand an innerem Werte hinter der deutschen durchaus zurück und hat kein Werk gezeitigt, von dem ein gedrängter Überblick über die kirchliche Kunst Kenntnis geben müßte.

Die Malerei Italiens stand völlig unter byzantinischem Einflusse. Wird uns doch ausdrücklich berichtet, wie der kunstsinnige Abt Desiderius von Monte Cassino, nachmals als Papst unter dem Namen Viktor III (1086—1087) bekannt, Künstler aus Griechenland kommen ließ, die ihm bei Bau und Ausschmückung seiner zahlreichen Bauten helfen sollten. Und wenn uns das nicht besonders erzählt würde: ein Blick auf die damaligen Wandgemälde Italiens zeigt es uns deutlich genug, wie hier die östliche Kunst maßgebend gewesen ist, und zwar in dem vollen Ernst und der Würde der besten Zeiten von Byzanz.

Die glänzendsten Leistungen dieser byzantinisch-italienischen Kunst sind die Mosaikmalereien in einer Gruppe von Normannenbauten in Sizilien. An Großartigkeit und Reichtum stehen sie unübertroffen da. Weithin leuchtet aus der Apsis das riesige Brustbild des Erlösers, voll feierlicher Größe, um ihn scharen sich weit kleiner an Gestalt würdevolle Engel, darunter stehen Maria, Evangelisten und Apostel, Heilige und Propheten. Die Zeichnung aller Figuren ist sorgfältig, ihre Gruppierung klar und übersichtlich. Alles klingt an Form und Farbe harmonisch in einander. Die leuchtende Farbenpracht der Gemälde wird durch das Helldunkel des Kirchenraums dem Auge wohlthuend gemildert, und so übt das sanfte goldene Licht des Hinter-

Digitized by Google

grundes eine zauberhafte Wirkung aus. Am köstlichsten ist dieser prunkvolle und großartige Monumentalstil gelungen in dem Dom zu Cefalù, dem alten Cephaloedium. Es sind nicht nur die ältesten, sondern auch die vollkommensten Mosaiken Sizi[illegible], um 1148 entstanden, von griechischen Werkmeistern, wie aus den Inschriften und der Auswahl der Heiligen hervorgeht. Jetzt steht der gewaltige Dombau mit seinen trotzigen Quadern und mächtigen Türmen wohl noch so herrlich gelegen wie einst, aber ihn umgiebt ein schmutziges Bettlergeschlecht. Zu dieser Gruppe musivischer Malereien gehören auch die schon erwähnten in der Capella Palatina und in der Martorana in Palermo, ebenso die im Dom von Monreale, die an Umfang und Reichtum alle anderen übertreffen, aber an technischer Fertigkeit und bezwingender Schönheit doch nicht auf gleicher Höhe stehen wie sie; ihre lateinischen Inschriften bekunden, daß sie aus der Zeit stammen, wo die Gesittung des Westens im Lande wuchs und die Kunst darüber an innerer Größe verlor.

Auch die im 11. Jahrhundert begonnenen Mosaiken der Markuskirche zu Venedig, die eine Fläche von über 12000 qm bedecken und zu der unaussprechlichen Poesie des Innenraums so wesentlich beitragen, sind wie der ganze Bau ein Denkmal byzantinischer Kunst. Durch sie sind die Wände zu einer wahren Bilderbibel geworden und auch die Heiligenlegende hat reichlich Stoff zu Darstellungen gegeben.

In Rom hat die Mosaikmalerei im 12. und 13. Jahrhundert einen neuen Aufschwung genommen. Wir nehmen ihn zunächst an den Apsidalmosaiken von S. Clemente wahr, deren Zeichnung der menschlichen Gestalten recht gut ist bei überwiegend dekorativer Haltung; hier tritt uns auch zum erstenmale in einem musivischen Gemälde an Stelle der thronenden Herrschergestalt des Herrn der Gekreuzigte, und zwar mit geschlossenen Augen, entgegen. Auch die Stiftsmalereien am inneren Gewölbe und im Altarraum von S. Maria in Trastevere, die zwischen 1130 und 1143 entstanden sind, zeichnen sich nicht nur durch Farbenpracht und zierliches Ornament, sondern auch durch das Gefühl für vollere Formen und schöne Verhältnisse aus, sodaß eine hohe festliche Würde dadurch erzielt wurde. Hatten die älteren römischen Mosaiken einst den blauen Grund bevorzugt, so wird jetzt bei diesen

Digitized by Google

und anderen Malereien unter dem Einfluß der Byzantiner der Goldgrund vorherrschend.

Auch die Tafelbilder und die Freskomalereien jener Zeit sind in Italien wesentlich nach byzantinischer Weise ausgeführt. Der erste, der, obwohl auf dem Boden der griechischen Malkunst stehend, doch die überkommenen starren, hageren Formen mit einigem Leben zu erfüllen verstand und eine Ahnung davon durchschimmern ließ, daß er die Natur nachzubilden bestrebt war, war der Florentiner Maler Cimabue (1240?—1302); doch soll man sich hüten, in ihm einen großen Neuerer sehen zu wollen, er gehört immer noch der ausklingenden Kunst an. Bedeutender war sein jüngerer Zeitgenosse Duccio di Buonisegna, der von 1285—1313 in Siena thätig war. Bei ihm lebt thatsächlich etwas von dem Vermögen auf, die Schönheit des menschlichen Angesichts aus eigener Empfindung wiederzugeben, nicht nur nach der Anschauung älterer Vorbilder. Sein Hauptwerk war das Altarwerk im Dom seiner Vaterstadt, das auf seiner Vorderseite eine thronende Maria in mächtiger Größe darstellt, von Engeln und Heiligen umgeben, während die Rückseite auf 26 Tafeln die Leidensgeschichte Jesu erzählt. Eine Altarstaffel (Predella) schildert dazu auf 18 kleinen Tafeln die Ereignisse des Erlöserlebens vor und nach der Passion. Dabei glückt dem Meister das Leidenschaftliche längst nicht so gut, wie die Wiedergabe des Innigen und Milden. Schon hatte in ihm die italienische Kunst eine Lebenskraft erreicht, der in der folgenden Entwicklung keine Stufe der Vollendung zu hoch und unerreichbar sein konnte.

Digitized by Google

III. Abschnitt.

Die Gotik.

1. Die geschichtliche Grundlage.

Was Karl der Große erstrebt und erreicht hatte, ein Weltherrscher zu sein und dem römischen Papste nur die geistliche Macht über die Kirche zu lassen, ist von seinen Nachfolgern wohl als Ziel festgehalten, aber stets nur mit wechselndem Erfolge und bei gelegentlichem starkem Gelingen auf kurze Zeit wieder verwirklicht worden. Im Grunde wuchs doch in den Wechselfällen der Völkergeschichte die Gewalt des Papsttums zu ungeheurer Größe an. Noch einmal sahen die salisch-fränkischen Kaiser den Sieg an sich gefesselt, aber es war ein mühevoll erkämpfter, mühsam behaupteter Sieg, und den Hohenstaufen entglitt er trotz alles Aufgebots von äußerer Macht und innerer Größe aus den Händen. Wohl hat Friedrich II in seinem offenen Briefe vom 20. April 1239 an die Könige und Fürsten Europas das kühne Wort wagen dürfen, über die Kirche herrsche ein ungetreuer Mann, ein besudelter Priester, ein wahnwitziger Prophet; der Papst, von dem man glaube, er gedenke nur der Dinge die droben sind und lebe allein in Himmelshöhen, sei als Lügner und Schwelger erfunden worden und müsse abgesetzt werden. Aber Gregor IX hatte die Meinung seines Zeitalters für sich, wenn er dem Kaiser das Recht absprach, in Glaubensdingen mit zu reden, da er die Jungfrauengeburt des Erlösers leugne und die Lästerrede von den drei Betrügern gesprochen habe, durch welche die ganze Welt getäuscht worden sei, zwei davon (Moses, Mohammed) seien in Ehren, einer am Kreuze hangend gestorben. Als Friedrich 1250 im 57. Jahre starb, nachdem er 50 Jahre König von Sizilien, 37 Jahre Kaiser und 28 Jahre lang König von Jerusalem gewesen war, war der Sieg des Papsttums über die Hohenstaufen schon entschieden, und damit die Niederlage des Kaisertums und die

Digitized by Google

Zerrüttung Deutschlands besiegelt. Der Einfluß des deutschen Volkes in der Welt begann mit dem Zusammenbruch dieses Herrschergeschlechts zu sinken. Ein anderes trat in den Vordergrund, das Land wo die treuen Söhne des Papstes wohnten: Frankreich.

Paris fing an, Weltstadt zu werden, der Anziehungs- und Sammelpunkt für gelehrte Kreise, die Herrscherin auf geistigem Gebiet, und die gehorsame Dienerin der Kirche. Dort im nördlichen Frankreich, wo dem romanisch-keltischen Blute am meisten germanisches beigemischt war, erstand jene geistige Vormacht, die nun das heilige römische Reich deutscher Nation in der Vorherrschaft ablösend durch Jahrhunderte die Führerin in allen Dingen des kirchlichen und kulturellen Lebens, damit auch die Heimat der neuen Kunst, der Gotik wurde.

Französische Kirchentreue sorgte dafür, daß die Stellung der Päpste an der Spitze der Kirche fester und umfassender denn je wurde. Wenn der römische Bischof in irgend einer Zeit die Welt regiert hat, so war es damals. Aus dem Nachfolger des Petrus war längst ein Nachfolger und Stellvertreter Christi geworden, nun nannte er sich den Stellvertreter Gottes auf Erden. Und die alte Rede war zur Wahrheit geworden, wonach das Papsttum der leuchtenden Lebensspenderin am Himmelszelte, der Sonne gleiche, während Kaiser- und Fürstenmacht ihr Abbild nur im Monde habe, in dem kleinen Lichte, das mit erborgtem Schimmer die Nacht regiert.

Noch war das Rittertum stark und lebenskräftig, auch in aller Naivetät der Kirche gehorsam, deren Diener von ihm oft genug unsanft zerzaust und höhnend verspottet wurden. Und mit zunehmendem Wohlstand erhielt diese höfische Gesellschaft etwas weltfreudiges und genußfrohes, dem es nicht an dem Zauber der Poesie und auch nicht an sittlicher Schrankenlosigkeit ermangelte. Ihren edelsten Vertreter haben wir im Ritter Parzival Wolframs von Eschenbach zu erblicken, der aus Verworrenheit und Dunkel durch Läuterung zu höchster Vollendung vordringt, der Gralsritter ohne Furcht und Tadel.

Daß aller Kirchenhut zum Trotz schon die Verweltlichung der Gesellschaft begann, zeigt sich an dem wachsenden Einfluß, den damals das aufstrebende Bürgertum gewann. Nicht mehr die Burgen und Klöster waren allein die Pflegstätten der Sitte und der geistigen Güter,

Digitized by Google

sondern die Städte fingen an volkreich, mächtig und geistig regsam zu werden. Mit sicherem beweglichem Sinn und reich entwickeltem Selbstgefühl tritt der Bürger in kurzer Zeit in stärksten Wettbewerb mit der bisher allein herrschenden Klerisei, zeigt bald genug in seiner weltoffenen Schmiegsamkeit eine gewisse Überlegenheit und entreißt der Priestermacht ein Gebiet nach dem andern als der rechte Träger des Fortschritts. Waren es bisher die großen Stifte gewesen, die die Kunstpflege wie in Erbpacht besaßen und aus ihren Mauern Bildner und Baumeister entsandten, so wurden jetzt die Städte die Träger der künstlerischen Bewegung und Laien rissen die Leitung und Führung der Bildnerei und Bauerei an sich. Im regen Wetteifer überboten sich die Bürger der städtischen Bistümer, mit ihren Kirchenfürsten zusammen die großen Domkirchen zu bauen, die wohl auch Gotteshäuser sein sollten für Messe und Gemeinde, doch aber vor allem prunkvolle Denkmäler davon darstellten, wie man es so herrlich weit gebracht und so schön und groß zu bauen verstehe. „Die Gotteshäuser wurden der Stolz des Bürgers, sie waren ihm nicht nur die Stätten der Andacht, sondern auch der festlichen Freude, Zeugen des Reichtums und Kunstsinns, Schatzkammern und Museen, oft auch Markthallen und Börsensäle, und der städtische Geist des Luxus, die Lust am Überschwenglichen, Phantastischen und Massigen lebte sich höchst charakteristisch in diesen ehrgeizigen Kirchenschöpfungen aus."

In ganz anderer Art wie vordem, und doch nur umso stärker wurde in diesem Zeitalter der Einfluß des Mönchtums. Während Innocenz III auf seiner Lateransynode gerufen hatte: Kein neuer Orden! wuchs eine ganz neue Gestalt des Mönchtums heran. Entstanden in der Wüste hatte es sich hinter Klostermauern zurückgezogen, nun ging es zurück in die Welt, doch ohne ihre Sorgen und hergebrachten Sitten, predigend und bettelnd. Veränderte Zeiten hatten neue Bedürfnisse und neue Aufgaben geschaffen. Nicht als ob die bisherigen Orden völlig verschwunden wären. Die Benediktinerklöster sind vielmehr nach wie vor Stätten der Bildungs- und Kunstpflege geblieben, aber sie bekamen jetzt etwas vornehm Aristokratisches, was schon ihre prächtigen Bauten bezeugen. Auch die Cisterzienser lebten wirkend fort, aber auch sie ließen von der alten Einfachheit und

Digitized by Google

Ärmlichkeit beim Bau ihrer Kirchen und errichteten ſtattliche Gotteshäuſer. Umſo größer war der Erfolg der neuen Bettelorden, die mit anderen Gedanken auch die alte Schlichtheit der Baukunſt brachten.

Unermeßlich iſt der Einfluß, den Franz von Aſſiſi, jener große und wunderliche Heilige auf das Mittelalter ausgeübt hat. In ihm kam die mittelalterliche Frömmigkeit zu ihrem klarſten und kräftigſten Ausdruck. Wir Heutigen können die Ähnlichkeiten ſeines Lebens mit dem Leben Jeſu nicht mehr ſo groß und wohlthuend empfinden, als das ſein Geſchlecht that, das in ihm faſt einen zweiten Heiland ſah; aber auch wir beugen uns willig vor der andächtigen Größe dieſes Mannes, der nicht die Unfehlbarkeit der Kirchenlehre, aber die Gewalt der Liebe und die Schönheit des evangeliſchen Lebens ſo eindringlich gepredigt und ſich ſo kühn und genial wie wenig andere ſeinem Erlöſer hingegeben hat. Es iſt nicht ſein Wille geweſen, daß die Glieder ſeines neuen Ordens, die er ſelbſt Minoriten hieß, ſich nach ihrem Meiſter Franziskaner nannten — ſo wenig es nach Luthers Sinn war, daß ſeine Anhänger ſich Lutheraner hießen — es iſt in die Regel dieſer Bruderſchaft viel aufgenommen worden, was nicht in der Denkart ihres Stifters begründet war, aber doch iſt's ſein Geiſt geweſen, der in dieſen Tauſenden ſich lebendig zeigte, und eben dieſer Geiſt war der der Gotik. Wie die Urkirche zu Aſſiſi gotiſch erdacht und errichtet war, ſo haben die Franziskaner, wohin ſie kamen, die Gotik mitgebracht. Und zwar dies, obwohl die Satzungen des Ordens, die von Bonaventura 1260 feſtgelegt worden waren, ausdrücklich die größtmögliche Schlichtheit zum Gebote machten. Nur ausnahmsweiſe ſollte danach die Wölbung der Kirche geſtattet ſein, klein und einfach ſollten die Brüder bauen, ohne Türme und Glasmalereien, ohne koſtbares Gerät. Aber nicht in die einſamen Thäler ſollten ſie ſich verſchließen, wie die Ciſterzienſer, ſondern in das Gewühl der Städte gehen, um dort das Volk durch Predigt und Leben zum Heil zu bekehren. Von außerordentlicher Volkstümlichkeit iſt dieſer Orden geworden. Je mehr man in der Laienwelt begann, an dem prunkenden Behagen und dem weltlichen Sinne der Kirchenfürſten Anſtoß zu nehmen, umſo willkommener waren dieſe ſchlichten Brüder in der braunen Kutte, die die Glaubensſehnſucht durch packende Rede und inniges Lied zu ſtillen

Digitized by Google

wußten. Sie hatten gemeint, sich auf Italien beschränken zu können, aber sie zogen doch weiter, nicht nur in die romanischen Länder, sondern auch über die Alpen. Und da sie bei der Pfarrgeistlichkeit begreiflicherweise vielfach auf Mißtrauen und Eifersucht stießen, haben diese neuen beredten Glaubensprediger die alten Kirchen gemieden und erst unter freiem Himmel auf Märkten und Gassen ihr aufrüttelndes Wort erklingen lassen, sich dann aber selbst Kirchen gebaut, die anfangs in der geforderten Einfachheit errichtet wurden, doch aber bald unter der Macht der Verhältnisse, im satten Gefühl des Sieges und in der Freude an dem kunstvollen Baustil gar stattlicher Kirchen aufgeführt, in denen das freilich immer zu Tage tritt, daß die Franziskaner vor allem einen weithin offenen, gut umschlossenen, übersichtlichen und hellen Innenraum schaffen wollten, der eine Gemeinde um den Redner scharen konnte. Auf die recht katholischen Bauglieder wie Chor und Querschiff haben sie längst nicht mehr so viel Wert gelegt.

Weit farbloser und spröder als der berühmte Umbrier erscheint uns die Gestalt des anderen großen Ordensstifters. Wohl ging auch Dominikus († 1221) vom Gedanken der apostolischen Armut aus, aber lange nicht mit dieser feurig-naiven Schwärmerei wie der Italiener, sondern in kühler kluger Spanierart mit vollem Bedacht und planvollem Zwecke. Ihm lag es vor allem an der Ausrottung der Ketzer, die allenthalben ihr Haupt erhoben und der Mutter Kirche unmutig den Rücken kehrten. Darum auch dieser neue Orden sich ungemein rasch durch alle Hauptländer Europas verbreitete. Das berühmte Bild in der Kirche S. Maria Novella in Florenz stellt diese Brüder dar, wie sie sich nach dem Wortspiel gern nennen ließen, als Domini canes: Hunde in den Dominikaner-Farben, schwarz und weiß, jagen auf Füchse, d. h. Ketzer im Weinberg des Herrn. Als Hauptmittel der Bekehrung und Belehrung galt naturgemäß auch diesen Bettelmönchen die Macht des Wortes. Und ihre Bauten sind der getreue Ausdruck dieser Absicht des Ordens: sie sind Predigtkirchen. Der fünfte Ordensgeneral Humbert von Romans (1254—1264) hat ausdrücklich erklärt, Predigen sei nützlicher als Fasten, stehe höher als die Messe und alle sonstigen liturgischen Handlungen; denn von der lateinischen Liturgie verstehe der Laie doch nichts. Christus habe nur einmal Messe gefeiert, keine

Digitized by Google

Beichte gehört, selten die Sakramente gehalten: sein Werk sei Predigt und Gebet gewesen. So trat auch bei den Dominikanern Chor und Querschiff zurück hinter dem Predigtraum, der großräumig entwickelt wurde, auch oft nur in zwei Schiffe eingeteilt war; auch sie bauten von vornherein gotisch und waren eifrige Vertreter des Stils.

Wer aber durch den Zauberfluß der Rede Ketzer bekehren wollte, mußte eine bessere geistige Bildung besitzen, als der nur die Messe zu murmeln hatte. So schloß der Orden von Anfang an den festern Bund mit der Wissenschaft, vor allem also mit der theologischen Scholastik, die aus ihrer Rüstkammer die Waffen bieten sollte, mit Gründen der Vernunft die Irrlehren scharf und schneidig zu widerlegen. Seine beiden großen Lehrer wurden Albert der Große, der die Grundsätze seines umsichtig berechnenden Denkens auch bei dem Bau des Kölner Doms anzuwenden wußte, und Thomas von Aquino, der Doktor Angelicus, den in unseren Tagen Leo XIII als den alleinigen Theologen seiner Kirche erkannte. Die haben neuplatonische Mystik und aristotelische Dialektik zu Einem verbunden und jenes umfassende bis ins kleinste hinein geordnete System der kirchlichen Wissenschaft scharfsinnig ausgeklügelt, daß man nicht ohne Grund verglichen hat mit den großen gotischen Domen der Zeit, in denen logischer Formalismus nicht gar selten das warme Empfinden und das freie Schalten persönlicher Phantasie überwucherte. Alles berechnet, alles folgerichtig, alles erstaunlich kühl und klar, alles spitz und kühn, alles theologisches System, aber kein Pulsschlag frischen Lebens, kein wirklich religiöser Sinn.

Und doch war auch damals die Herzenssehnsucht nach inniger Andacht und schlichter Frömmigkeit so lebendig, wie je sonst. Um diese volkstümliche Frömmigkeit zu pflegen, griff dann die Kirche freilich zu andern Mitteln, als nur zur formulierten Glaubenslehre. Sehr geeignet für die religiöse Erziehung des Volkes erwies sich das Bußinstitut. Doch mußten, damit es seines Eindrucks nicht verfehle, die Bußzeiten immer mehr abgekürzt, die Bußwerke immer mehr vermindert werden. Für die alten kanonischen Strafen bot man andere kürzere, einmalige Leistungen an. Dazu eigneten sich wieder vor allem die Ablässe, durch die man die Liebesthätigkeit und Opferwilligkeit

Digitized by Google

der Gläubigen anzuspornen wußte, wenn es galt Kirchen zu bauen. Fast alle unsere großen Kirchenbauten der Gotik sind mit reicher Zuhilfenahme der Abläße erbaut worden. Mit den Ablaßbriefen der Prälaten oder des Papstes reisten die Petitores fabricae durch die Länder, die Teilnahme des Laienvolkes für ihren Bau zu gewinnen, und die Pfarrgeistlichkeit war angewiesen, diesen Beamten in ihren Gemeinden möglichstes Entgegenkommen zu gewähren. Sonst zeigte sich die Lehre von den guten Werken und ihrer Notwendigkeit allein schon brauchbar, im eigenen Ort die Kirchenbauten zu fördern.

Selbstverständlich blieb die weitere Ausbildung des gottesdienstlichen Lebens von Einfluß auf die bauliche Gestaltung des Kirchenraums. Und wenn auch nicht wesentlich neue Einrichtungen ganz neue Anforderungen stellten, so zeigte sich doch die katholische Liturgie damals auf ihrem Höhepunkt, sodaß nach ihr nun die Kirche ihre endgültige Gestalt bekam.

Nach immer neuen Altären entstand das Bedürfnis durch den wachsenden Dienst der Heiligen, deren eine immer größere Schar durch die Päpste geschaffen wurde; dazu hatten die Kreuzzüge einen neuen Reichtum von Reliquien in das Abendland geschleppt, und die religiösen Bruderschaften wetteiferten darin, dem Schutzpatron den sie sich erwählt hatten, den Altar prächtig auszuschmücken. Vor allem mußten rings Marienaltäre errichtet werden, denn der Mariendienst kam damals in seine Blüte. Ritterlicher Sinn und das Verlangen nach einem warm fühlenden Herzen trieb die Seelen zu den Füßen der Gottesmutter, die so bald zur Weltenmutter und zur Göttin wurde. „Gloria sei der Jungfrau mit dem Vater und dem Sohne“ heißt es in Gebetbüchern dieser Zeit ganz bezeichnend, denn Maria ist doch eigentlich der Mittelpunkt allen mittelalterlichen Christentums gewesen.

Den höchsten Glanz aber konnte in ihren Gottesdiensten die Kirche entfalten, wenn es galt das Fronleichnamsfest zu begehen, 1264 nicht ohne Widerspruch eingeführt, um die Transsubstantiationslehre volkstümlich zu machen und die Herrlichkeit des Papsttums zu bezeugen. Da war das Brot zum Gott gewandelt und wurde in glänzender Prozession herumgetragen. Wer aber solches Allmachtswunder vollbringen konnte, der Priester, der mußte ja immer mehr hinausgehoben

Digitized by Google

werden aus der Schar der Gläubigen, die nicht mehr Wert gehalten wurden, den Abendmahlskelch selbst zu empfangen und die nun je länger je mehr die Vermittlung des Gottesdieners bedurften, um vor ihren Gott treten zu können und die Heiligung zu erlangen.

In dieser Zeit, als das mittelalterliche Kirchenwesen auf seinem Höhepunkt ankam, ist der gotische Stil gefunden und ausgebildet worden. Seine Herrschaft fällt mit der Blüte des Papsttums zusammen und währt vom 13. bis zum 16. Jahrhundert.

2. Name und Art.

Die Behauptung, daß das was einmal als schön erkannt sei, für alle Zeiten schön bleibe, wird zwar neuerdings gern ausgesprochen, ist aber trotzdem grundfalsch und zeugt von einer erstaunlich geringen Kenntnis der Kunstgeschichte. Die lehrt vielmehr, daß das Schönheitsideal im Wechsel der Geschlechter sehr häufig und sehr rasch wechselt und daß gemeinhin das was gestern als schön gegolten hat, heute als häßlich verschrieen wird und erst morgen wieder zu Gnaden kommt. Es ist mit dem Kunstgeschmack nicht anders wie mit der Tagesmode. Was unsere Frauen in der Biedermeierzeit an Kleidern gehabt haben, ist für uns nicht gerade der Ausbund von Schönheit, aber nimmt doch unsere Teilnahme in Anspruch, kann darum auf dem Theater oder bei Trachtenfesten wieder verwendet werden; aber wie die modischen Gewänder in den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts waren, das dünkt uns so häßlich und lächerlich, daß wir sie höchstens wieder hervorziehen würden, wenn es gälte, recht abstoßende Zerrbilder darzustellen. So ist's alle Zeit auch mit dem Kunstgeschmack gewesen. Die Werke der Großväter waren stets ästhetisch höher gewertet als die der Väter.

Die Künstler der gotischen Zeit haben gebildet und gebaut, wie es ihnen der Formensinn ihres Geschlechts zwingend eingab. Sie sannen und schufen, und waren sicher, etwas Schönes gestaltet zu haben. Aber auch ihre Zeit verging, ihre Kunst lebte sich aus, der Tagesgeschmack wechselte. Da rief schon um 1460 Filarete in seiner Baulehre über die Gotik die Verwünschung: „Verflucht, der diese Pfuscherei

Digitized by Google

erfand! Ich glaube, nur Barbarenvolk konnte sie nach Italien bringen." So oder ähnlich haben Jahrhunderte lang die Urteile geklungen, als die Gotik durch den Renaissancestil abgelöst worden war, und in solchem Sinne ist auch der Name gemeint gewesen, den man diesem hochmittelalterlichen Stile beigelegt hat. Vasari, Michelangelo's Schüler, der berühmte Kunstschriftsteller der Renaissance spricht in der Einleitung zu seinen Vite dei pittori (1574) von der Baukunst der Alten und stellt dann dieser die lavori tedeschi, die Arbeiten der Deutschen gegenüber, denn die seien von der guten alten Kunst durch Zierformen und Verhältnisse wesentlich verschieden. Er fährt fort: „Jetzt gelten sie nicht mehr für hervorragend, sondern sind als mißgestaltet und barbarisch aufgegeben, da sie allen Ordnungen (der Alten) widersprechen und mit ihren unselig gehäuften Fialen und Pyramiden das Unmögliche erstreben; sie sehen eher aus wie aus Papier, denn aus Stein und Marmor gefügt. Diese Manier war von den Goten erfunden worden, welche die antiken Bauwerke zerstörten, ganz Italien mit ihren fluchwürdigen Bauten erfüllten, vor denen Gott jedes Land in Zukunft bewahren wolle und von dem zu sprechen sich jetzt nicht mehr lohnt". In diesen Worten haben wir den unwiderleglichen Nachweis über den Ursprung der Bezeichnung, welche seitdem für den vom 13. bis 16. Jahrhundert herrschenden Stil der europäischen Kunst in Geltnng geblieben ist. Sie gehen aus jener Hohenpferdeweis', aus der etwa heute unsere kirchlich-konservativen Kreise über die Barockkunst des 18. Jahrhunderts und deren Kirchenbauten zetern, eben nach der Regel, daß für schön zu gelten pflegt, was lang und weither ist, und für häßlich, was erst wenig mehr als vor einem Jahrhundert gebildet wurde.

Die Bezeichnung ‚Gotisch' ist also eine Art Schimpf- und Spottname gewesen. Aber er ist zum Ehrennamen geworden und hat seine Bedeutung behalten, auch als man erkannte, daß er grundfalsch war. Zunächst freilich hatte man keinen Grund, sich über den Namen irgendwie zu erregen, denn es blieb feststehend die Meinung, diese Bauten und Werke seien roh, barbarisch, häßlich, also sei für sie der Name jener wilden Goten oder Vandalen gerade gut genug. Als dann eine geraume Zeit des Schimpfens und Scheltens d. h. des Nichtverstehens verflossen war, änderte sich freilich das Urteil. Der junge Goethe wurde

Digitized by Google

zum Pfadfinder. Seine Seele rang mit den Gestalten Gottfrieds von Berlichingens und Doktor Faust's, als er nach Straßburg kam und dort vor den Wunderbau des Münsters trat. In flammender Bezeichnung schrieb er den Aufsatz von deutscher Baukunst, in dem er rief: „Und nun soll ich nicht ergrimmen, heiliger Erwin, wenn der deutsche Kunstgelehrte auf Hörensagen neidischer Nachbarn, seinen Vorzug verkennt, dieses Werk mit dem unverstandenen Worte Gotik verkleinert, da er Gott danken sollte, laut verkündigen zu können: Das ist deutsche Baukunst, unsere Baukunst, da der Italiener sich keiner eigenen rühmen darf, viel weniger der Franzose!" Derselbe Goethe, als er nachmals im Lande der deutschen Sehnsucht das Haus stehen sah, dessen Dach auf Säulen stand und dessen Gemach und Saal glänzend schimmerte, hat den Geschmack an dieser deutschen Baukunst zunächst gründlich verloren und manches harte Urteil über sie gefällt. Aber sein erstes Wort war auf fruchtbaren Boden gefallen, und als dann die Romantik mit ihrer Freude an zauberischer Stimmung und am finsteren Mittelalter ihren Siegeslauf begann, da hat man die begeisterten Worte des Straßburger Studenten noch um ein Erhebliches ins Überschwängliche gesteigert und sich nicht darin genug thun können, diesen so lange verachteten Stil für die eigene Heimat zu beanspruchen. Die Namen deutscher oder germanischer Stil wurden beliebt und mit ihnen setzte sich die Vorstellung fest, die noch heute im Kopfe manches würdigen alten Herren haftet, mit diesem Namen sei auch Art und Herkunft des Stils entschieden, und die Gotik sei wirklich echte bodenwüchsige deutsche Kunst.

Aber andere Völker dachten ähnlich, es ging wie beim Kampf der sieben Städte um die Wiege Homers, und allerorten meldeten sich die Landessöhne, daß bei ihren Vätern die Heimat der Gotik zu suchen sei. Frankreich, England und Spanien traten auf den Plan, der nun mit einem Male so hoch geschätzten Kunst den Geburtsschein auszustellen, und da man oft genug von der falschen Vorstellung ausging, daß der Spitzbogen das eigentlich kennzeichnende Merkmal der Gotik sei, der aber nachweisbar von den Arabern und noch früher von den Orientalen angewendet worden ist, so suchte man die Heimat der Gotik wohl gar im fernen Osten und führte ihren Einzug ins Abendland

Digitized by Google

auf die Kreuzfahrer zurück, die den Ihrigen diesen Stil von der Reise als Andenken mitgebracht haben sollten.

Jetzt muß es doch auf Grund umfassender Forschungen deutscher und ausländischer Gelehrter als eine unumstößliche Wahrheit gelten, daß die Gotik im nördlichen Frankreich zu Hause ist. Die Landschaft Isle de France ist der eigentliche Herd der Gotik gewesen; daran wird ein besonnener Kunstkenner der Gegenwart nicht mehr zweifeln dürfen.

Als sich diese Erkenntnis allmählich durchzusetzen und auch trotz alles lauten Einspruchs der Alten in Deutschland zu verbreiten begann, konnte man auf einmal die Wahrnehmung machen, daß das hochgespannte Nationalgefühl in seiner Wertschätzung der Gotik zu wanken anfing. Was eben noch als die echte Frucht germanischen Geistes und als wahrste deutsche Kunst gepriesen worden war, wurde nun von einem jüngeren Geschlecht, das seine Kunstkenntnis zur Zeit des großen Kriegs und der Reichsgründung zu sammeln begann, als ein verwerflicher Modeartikel französisch-leichtsinniger Art geschmäht, und man konnte sich mit einem Male darin nicht genug thun, die Gotik als ein fremdes welsches Reis auf dem Eichenstamme deutschen Wesens zu verdammen.

Nun, auch diese Zeit neuester Verwerfung ist vorübergegangen und wie ihre Herrschaft im wesentlichen auf die Zunft der Kunstgelehrten beschränkt geblieben war, so wird man in der Gegenwart bei der großen Menge derer, die von den kunstgeschichtlichen Einzelforschungen fern bleiben, eher immer noch auf eine Überschätzung der Gotik als des eigentlichen kirchlichen und deutschen Stils treffen, als auf eine besonnene aber freie Kritik an ihrem Wesen.

In dem friedlichen Völkerkampfe um den Geburtsort der Gotik ist Frankreich unbestritten als Sieger hervorgegangen. Ist sie deshalb wirklich eine ausgesprochen französische Kunst, wie die Franzosen natürlich gern behaupten und wie auch deutsche Kunstgelehrte es behauptet haben? Ich glaube doch, daß man mit Erfolg versuchen kann, diesen französischen Ruhmestitel etwas zu beschränken, ohne doch in den Ruf zu kommen, an einem überspannten Nationalstolz zu leiden.

Als im nördlichen Frankreich der neue Stil entstand, herrschte

Digitized by Google

dort durchaus noch nicht die reine gallo-römische Art, mit dem ausgesprochen französischen Nationalgefühl, sondern der Gesamtcharakter des Adels und der Priesterschaft war der germanisch-fränkische. Das geht schon aus dem Schönheitsideal des französischen Mittelalters hervor, das völlig dem hochdeutschen, aber nicht dem spätern französischen entspricht. Wenn die Dichter im nördlichen Frankreich damals den Preis der schönen Frauen sangen, so schilderten sie diese großgewachsen und breitschultrig mit weißer Hand, blondem Haar und blauen Augen — also just den germanischen Typus. Jedenfalls also waren die Erfinder des gotischen Stils nicht Franzosen im heutigen Sinne.

Allerdings wurde die neue Kunst nach Deutschland ausdrücklich als ein Gebilde französischen Geschmacks eingeführt und nicht für ein Gewächs des eigenen Bodens gehalten. Richard von Dietenstein († 1278) berief einen in der Baukunst wohl erfahrenen Steinmetzen, der damals gerade aus Paris gekommen war, um die von ihm gestiftete Kirche zu Wimpfen im Thal in französischer Art (opere francigeno) aus Haustein zu erbauen. Als diese fremde Bauweise sich aber einmal in Deutschland eingebürgert hatte, wurde sie hier mit einer Liebe und Kunstfertigkeit ausgebildet, wie weder in ihrer Heimat noch in sonst einem anderen Lande. Ihre höchste Entfaltung hat die Gotik zweifellos auf deutschem Gebiete gefunden. Und so sehr hatte sie sich deutschen Wesen angepaßt, daß man ins Ausland ausschließlich deutsche Baumeister berief, wenn man, wie in Italien und Spanien, gut gotisch bauen wollte. Jenseits der Alpen galt darum die Gotik als opere tedesco, als deutsche Kunst, und so erklärt sich auch der Spitzname ‚gotisch'. Ob nun daraus wirklich das Recht hergeleitet werden kann, die Gotik als eine germanische Nationalkunst zu bezeichnen, und damit wesentlich für Deutschland in Anspruch zu nehmen, erscheint mir doch recht fraglich. Aber dieser ganze Wettkampf um den Eigenbesitz des Stils erscheint mir auch recht müßig. Schließlich kann man sich doch wirklich bei der Erkenntnis begnügen, daß die Kunstweise auf französischem Boden entsprossen, von allen Ländern aufgenommen und in Deutschland am liebevollsten ausgebildet worden ist.

Kann es mithin einigermaßen bezweifelt werden, ob sich wirklich

Digitized by Google

in der Gotik die höchst architektonische Schöpfung des germanischen Geistes spiegelt, wie man das bei uns so gern wahr haben möchte, so ist das andere sicherlich über jedem Zweifel erhaben, daß in dieser Kunst das Wesen der mittelalterlichen Kirche ihren höchsten baulichen Ausdruck gefunden hat. Man wird thatsächlich keine bessere Bezeichnung finden können als die, daß die gotischen Kathedralen die Hochburgen des siegreichen Klerus gewesen seien. War doch die ganze bauliche Anlage mit ihrer Zweiteilung in Priesterchor und Gemeindehaus, mit ihren Kapellen und Altären in klassischer Vollkommenheit auf die Gottesdienste der Kirche mit ihren Messen und Prozessionen zugeschnitten. Seit dem griechischen Tempel ist nie wieder ein solcher Stil hervorgebracht worden, der einen so vollendeten baulichen Ausdruck für seine Zwecke darstellte als die gotische Domkirche in ihrer unübertrefflichen Harmonie, die alles was in ihr getrieben wird, durchdringt und zur Einheit zusammenfaßt. Aber eben, weil die Gotik der vollendete Stil der mittelalterlichen Priesterkirche ist, ist sie zugleich der klassische Stil des katholischen Christentums mit all seiner Scholastik und Mystik.

Es ist schon erwähnt worden, wie sich dem, der die gotischen Dome in ihrer Konstruktur und Einzelgliederung sorgsam betrachtet und der zugleich einen Einblick nimmt in das künstliche System der scholastischen Kirchenlehre, ganz unbeabsichtigt der Eindruck aufdrängt, daß hier zwei im Geiste nahe verwandte Kunstgebilde vorliegen. Gar mancher Theologe, der sich in das dogmatische Denken dieser Vorzeit versenkte, hat es lebhaft empfunden, wie dieses fein- und scharfsinnig ausgeklügelte System von Glaubenslehren dem alten gotischen Münster gleiche mit seinen himmelstrebenden Spitzbogen und wunderlichen sinnvollen Zieraten. Und mancher Kunstgelehrte, der seine Augen beobachtend und bewundernd über diese wundervoll künstliche Bildung eines gotischen Doms schweifen ließ, hat gefunden, daß dieses festgefügte Bausystem ohne Lücken und logische Fehler mehr ein Gebilde kluger Berechnung und praktisch abwägenden Verstandes sei, als lebhaften künstlerischen Empfindens. Und beide, das dogmatische und das gotische System haben das noch miteinander gemein, daß sie keine Ansätze zu einer frischen Weiterentwicklung bieten. Diese tadellose Vollkommen-

Digitized by Google

heit und kalte wohlbedachte Regelmäßigkeit muß sein wie sie ist, aber sie kann nicht überboten werden. Als sie im gotischen Mittelalter erreicht wurde, war ihre Triebkraft zu Ende. Für den gotischen Stil wie für die scholastische Dogmatik gabs nun kein Vorwärtsschreiten mehr, nur Stillstand und Ende. Die Renaissance hat dann die Gotik abgelöst, die Reformation die Dogmatik aufgelöst.

Und doch wäre es ungerecht, das mittelalterliche Kirchenwesen und die gotische Bauweise lediglich scholastisch zu nennen. Beide sind auch mystisch, bieten der frommen Stimmung des Einzelmenschen reichste Anregung und sind ein ergreifender Ausdruck für das Ringen nach Andacht und Heilsbesitz. Aber dieses Gefühl des Hochstrebenden, dieser Höhendrang und diese Himmelssehnsucht, wie das alles sich so lebhaft in diesen Kirchen ausspricht, ist doch zugleich so eng verbunden mit dem geheimnisvollen Dämmerschein, daß hier eben lediglich mittelalterliche Frömmigkeit, katholische Religiosität zum Ausdruck kommt. Über diesen unsäglichen Reiz und diese ästhetische Kraft der Gotik hat nach Harnacks feiner Beobachtung*) der reife Goethe das Tiefste gesagt, was darüber gesagt werden kann und was protestantische Frömmigkeit ihr gegenüber sagen muß. In den „Wahlverwandtschaften", dem prosaischen Meisterstück seines stilvollen Realismus (1809), finden wir folgende Gedanken. Als Vertreterin der katholisierenden und mittelalterlichen Neigungen der Romantik tritt uns die leicht erregte, schwärmerische Ottilie entgegen. Sie betrat jene kleine Kirche, „die nach deutscher Art und Kunst" errichtet, von dem Architekten im altertümlichen Sinne auf das Glücklichste wieder hergestellt war. „Durch das einzige hohe Fenster fiel ein ernstes buntes Licht herein; denn es war von farbigen Gläsern anmutig zusammengesetzt. Das Ganze erhielt dadurch einen fremden Ton und bereitete zu einer eigenen Stimmung. Sie setzte sich auf einen der schöngeschnitzten Chorstühle und es schien ihr, indem sie auf und umher blickte, als wenn sie wäre und nicht wäre, als wenn sie sich empfände und nicht empfände, als wenn dies alles vor ihr, sie vor sich selbst verschwinden sollte, und nur als die Sonne das bisher sehr lebhaft beschienene Fenster verließ, erwachte sie vor

*) Dogmengeschichte, 1. Auflage, III. Band, Seite 391.

Digitized by Google

sich selbst." Schon vorher war sie einmal von einer ähnlichen Zauberstimmung überfallen gewesen, als sie die Figuren dieser Kapelle geschaut hatte. „Aus allen Gestalten blickte nur das reinste Dasein hervor, alle mußte man, wo nicht für edel, doch für gut ansprechen. Heitere Sammlung, willige Anerkennung eines Ehrwürdigen über uns, stille Hingebung in Liebe und Erwartung war auf allen Gesichtern, in allen Gebärden ausgedrückt. Der Greis mit dem kahlen Scheitel, der reichlockige Knabe, der muntere Jüngling, der ernste Mann, der verklärte Heilige, der schwebende Engel, alle schienen selig in einem unschuldigen Genügen, in einem frommen Erwarten. Das Gemeinste was geschah hatte einen Zug von himmlischem Leben, und eine gottesdienstliche Handlung schien ganz jeder Natur angemessen. Nach einer solchen Region blickten wohl die meisten wie nach einem verschwundenen goldenen Zeitalter, nach einem verlorenen Paradiese hin." Da ist unvergleichlich schön ausgesprochen, was ein frommes Gemüt selig erschauernd im dämmernden Zwielicht der gotischen Kunst erlebt. Aber dieser andächtig schwärmenden Ottilie gegenüber steht der besonnene pädagogische Gehilfe, der mit gesund protestantischem Empfinden weiß, daß wir Evangelischen im Gotteshaus und Gottesdienst nicht nach ästhetischen Reizen, sondern nach Nahrung suchen. Er sagt: „Was mich betrifft, so will mir diese Annäherung, diese Vermischung des Heiligen zu und mit dem Sinnlichen keineswegs gefallen, nicht gefallen, daß man sich gewisse besondre Räume widmet, weiht und ausschmückt, um erst dabei ein Gefühl der Frömmigkeit zu hegen und zu unterhalten. Keine Umgebung, selbst die gemeinste nicht, soll in uns das Gefühl des Göttlichen stören, das uns überall hin begleiten und jede Stätte zu einem Tempel einweihen kann. Ich mag gern einen Hausgottesdienst in dem Saale gehalten sehen, wo man zu speisen, sich gesellig zu versammeln, mit Spiel und Tanz zu ergötzen pflegt. Das Höchste, das Vorzüglichste am Menschen, ist gestaltlos, und man soll sich hüten es anders als in edler That zu gestalten."

Digitized by Google

3. Das System der gotischen Baukunst.

Um das Mißverständliche der Bezeichnung Gotik zu beseitigen, ist vorgeschlagen worden, Spitzbogenstil zu sagen. Doch auch dieser Name schließt eine falsche Meinung über das Wesen dieser Kunstweise nicht aus. Denn er führt allzu leicht zu dem Urteile, daß überall da, wo an Fenstern und Thüren ein Spitzbogen zu sehen ist, nun auch gotischer Stil zu finden sei. Und das ist ein gründlicher Irrtum — allerdings ein weitverbreiteter. Durch eine derartige Anwendung des Spitzbogens als Schmuckform kann nie und nimmer der gotische Stil entstanden sein. So haben ihn schon die Orientalen angebracht, die ihn wohl auch als ein brauchbares und wirksames Ornament erfunden haben. Woran aber diese alten Herren nicht gedacht haben, sondern was erst die Franzosen erfanden, ist die Anwendung des Spitzbogens zur Grundlage für die gesamte Raumentwicklung. Das Neue und Kennzeichnende der Gotik ist die Benutzung des Spitzbogens als die folgerecht durchgeführte Grundform für alle Arten der baukünstlerischen Raumabschlüsse, oder — wer's lieber in Fremdworten hört — der Spitzbogen in der Gotik ist kein dekoratives, sondern ein organisch konstruktives Bauelement. Ein Gebäude wird mithin nicht dadurch gotisch, daß es spitzbogige Fenster erhält, sondern dadurch, daß der Spitzbogen mit seinen raumbildenden Folgerungen zur Grundlage aller Bauglieder, zunächst vor allem der Deckenwölbung genommen wird. Allerdings hat es spitzbogige Gewölbe auch schon in romanischer Zeit gegeben, aber der Einfachheit wegen wird es doch genügen zu sagen: die Gotik hat die folgerichtige Durchführung des spitzbogigen Kreuzgewölbes gebracht, und alle ihre anderen bezeichnenden Merkmale wie ihre Höhenrichtung, ihre Auflösung der Massen, ihre enge Verbindung der raumbildenden mit den schmückenden Bestandteilen, ihr Strebewerk u. a. m. sind lediglich Begleiterscheinungen oder künstlerische Fortbildungen dieser einen großen und fruchtbaren Errungenschaft. (Abb. 49—53).

Dieser Neubildung lag die Erkenntnis zu Grunde, daß der jedem aus Steinen gewölbten Bogen innewohnende Drang, die ihn tragenden und gespannt haltenden Mauern, die Widerlager, nach außen zu drängen und umzuwerfen, um so mehr sich geltend macht, je flacher

Digitized by Google

der Bogen ist, daß also ein Bogen von der Gestalt eines Halbkreises, ein Rundbogen, stärker schiebt als ein aus zwei Kreisabschnitten gebildeter Spitzbogen von gleicher Weite. Demnach nimmt dieser Druck in dem Maße ab, in dem die Höhe des Bogens im Verhältnis zu

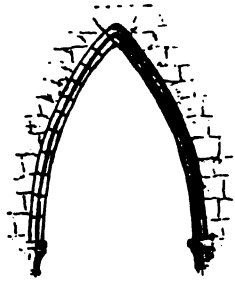


Abb. 49.

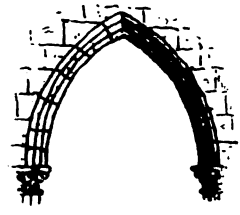


Abb. 50.

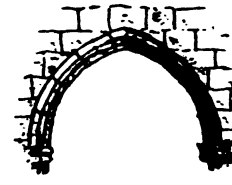


Abb. 51.

Abb. 52.

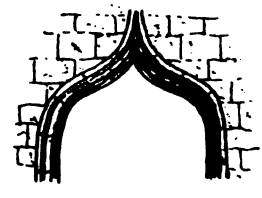


Abb 53.

Abb. 49—53. Gotische Spitzbogen.

Abb. 49. Steiler, Abb. 50. Gleichseitiger, Abb. 51. Flachgedrückter Spitzbogen. Abb. 52. Tudorbogen, Abb. 53. Eselsrücken.

seiner Spannweite wächst. Dagegen wird durch den Spitzbogen der Druck der steinernen Last mehr nach unten verlegt, denn, während der Rundbogen, da seine Steine mehr nebeneinander liegen, stärker nach der Seite schiebt, drückt der Spitzbogen, dessen Steine mehr über- als nebeneinander gelagert sind, kräftiger nach unten. Infolgedessen braucht ein Spitzbogengewölbe an sich nicht so feste dicke Widerlager wie die aus Rundbogen gebildete Wölbung. Zudem läßt sich dadurch, daß man den Spitzbogen mehr oder weniger steil gestalten kann, der Schub nach Belieben lenken, und außerdem bietet er den Vorteil, Öffnungen von verschiedener Weite mit Bögen von gleicher Scheitelhöhe überspannen zu können. Diese letzte Eigenschaft des Spitzbogens ist von besonderer Wichtigkeit. Während nämlich der Rundbogen als Halb-

Digitized by Google

kreis durchaus von dem Halbmesser der Spannweite abhängig ist, sodaß zwei Pfeilerabstände von verschiedener Spannweite nicht mit zwei gleichen Rundbogen überwölbt werden können, der Bogen des geringeren Pfeilerabstandes vielmehr niedriger werden muß als der des weiteren Abstandes, läßt sich mit dem Spitzbogen über verschieden großen Spannweiten ein Gewölbe von gleicher Höhe aufführen. Denn da er aus zwei aneinander stoßenden Kreisabschnitten gebildet wird, ist seine Höhe nicht an die Spannweite der zu überbrückenden Pfeiler gebunden. Sah sich also die romanische Kunst, die nur über den Rundbogen verfügte, genötigt, die vier Seiten eines Gewölbejoches gleich lang zu machen, also über dem Quadrat zu wölben und, weil sie an den schmäleren Seitenschiffen kleinere Gewölbe brauchte, in ihrer gebundenen Weise neben einem Hauptschiffsquadrat je zwei halb so große Seitenschiffsquadrate anzubringen, so herrschte jetzt völlige Freiheit bei der Ausmessung der Gewölbejoche. Denn man konnte nunmehr über jeder beliebigen, nicht nur quadratischen, sondern auch länglichen Grundform Wölbungen aufführen, die alle auch beliebig hoch geführt werden konnten. Auf ein Hauptschiffsjoch mußten mithin nicht mehr unbedingt zwei Seitenschiffsjoche kommen, sondern auf ein Hauptjoch brauchte nur ein Nebenjoch zu kommen. Die Breite des Jochs geht also durch den ganzen Kirchenraum, bei dreischiffigen Kirchen also durch alle drei Schiffe, während in der romanischen Bildung wohl die zwei Seitenschiffe gleich breite Joche hatten, das Hauptschiff aber doppelt so große Gewölbefelder haben mußte. Diese durchgehende Breite des Gewölbejochs (die durchgehende Travee) veränderte natürlich den ganzen Grundriß der Anlage und gab der Wölbekunst eine früher nicht geahnte Freiheit, die denn auch wacker ausgenutzt wurde, um Räume von verschiedenartigster Grundrißbildung mit leichten, gleich hoch liegenden Gewölben zu überdecken.

Das Streben, das schon in romanischer Zeit darauf ausging, die mehrschichtigen massigen Gewölbedecken leichter zu bilden, wurde in der gotischen Baukunst zu höchster Vollendung entwickelt. Demgemäß widmete man der Ausbildung der Gewölberippen die höchste Aufmerksamkeit. Sie wurden aus starken Werkstücken hergestellt und mannigfach fein gegliedert. Die zwischen ihnen, und den das Gewölbe-

Digitized by Google

feld begrenzenden Gurtbogen liegenden Gewölbekappen wurden durch leichtes, zumeist nur einen Stein dickes und lediglich als Füllwände behandeltes Mauerwerk ausgefüllt. Im Laufe der gotischen Entwicklung, in der man allmählich lernte, die schwersten grundbildenden Bauglieder in höchster Kühnheit und spielender Kunstfertigkeit anzuwenden, wurden auch die Rippen ein beliebter Gegenstand des dekorativen Spiels, und aus diesen konstruktiv so bedeutsamen Gliedern wurden Ornamente, indem man schließlich die Gewölbekappen mit so vielen Rippen überzog, daß erst anstatt der ursprünglichen vierteiligen sechs- und achtteilige Gewölbe entstanden und schließlich die Form des Sterngewölbes und des Netzgewölbes gebildet wurde. Sämtliche Rippen wurden im Scheitelpunkt der Wölbung durch einen Schlußstein zusammengefaßt, der kunstvoll gestaltet hoch oben an der Spitze der blütenstengelartigen Rippen wie eine zierliche Blüte erscheint, obwohl er thatsächlich eine schwere Last ist, der die Tragfähigkeit und Festigkeit der Rippen durch seine auseinander pressende Kraft stark erhöht. Auf den Gewölben des Kölner Doms sind diese scheinbar so kleinen Schlußsteine gewaltige, über einen Meter breite Felsblöcke, die nur durch die dünnen, aber festgefügten Rippen getragen werden und dadurch auch ein beredtes Zeugnis von der Kühnheit gotischer Baukunst ablegen.

Von den Rippen des Kreuzgewölbes wurde der Gewölbedruck auf die Pfeiler geleitet, deren vier die ganz große Last zu tragen haben. Sie wurden infolgedessen sehr verstärkt, ohne jedoch dadurch schwerfälliger zu werden. Eine bewundernswerte Eigentümlichkeit des gotischen Stils waren nämlich die Bündelpfeiler, bei denen sich um einen inneren Mauerkern, welcher der eigentliche Träger der Gewölbe oder der Schiffswand ist, eine Reihe von Halbsäulen gruppieren, die je nach der Last, welche sie aufzunehmen haben, stärker oder schlanker gebildet werden, immer aber eine äußerst zierliche Gliederung des Pfeilers bewirken, die sich dadurch von den leicht etwas plumpen quadratischen oder rechteckigen Stützen

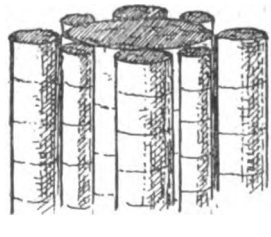


Abb. 54. Gotischer Bündelpfeiler.

Digitized by Google

der romanischen Kunst vorteilhaft unterscheiden. (Abb. 54.) Die stärksten dieser Halbsäulen, die alten Dienste genannt, tragen die Hauptbögen und Gurte, durch die die Gewölbefelder begrenzt und in ihrem äußeren Gerippe gebildet werden. Die kleineren, die jungen Dienste tragen die leichteren, die Gewölbefelder durchkreuzende Rippen. Der Kern des Pfeilers wird bei der Anwendung von zahlreichen Diensten völlig verdeckt, und die ganze hohe Stütze erscheint wie ein Bündel von Säulen, deren Fortsetzung die nach oben ausstrahlenden Rippen sind.

Da diese Pfeiler, nicht mehr wie früher die Mauern, die Hauptlast der hohen Gewölbe zu tragen und namentlich dem Seitenschub derselben kräftigen Widerstand zu leisten hatten, ersannen die gotischen Baumeister, denen die Gefahr nicht entging, daß die mit Vorliebe möglichst hoch gestalteten Stützen allzuleicht ausbiegen oder einknicken konnten, ein ganz neues Strebewerk, das an der Außenseite des Gebäudes zu liegen kam und offen vor aller Augen den Zweck bekundete, den inneren Pfeilern als Stütze zu dienen. (Abb. 55.) Man legte zu dem Ende an die zu schützenden äußeren Pfeiler von außen einen mehrfach abgestuften, hoch oben dünner werdenden Strebepfeiler an, der die Höhe des Pfeilers erhielt. Da man aber in den meisten größeren Kirchen die Nebenschiffe niedriger anlegte als das Hauptschiff, so konnten die Strebepfeiler nicht unmittelbar an den Hauptschiffspfeilern anliegen, da ja die Nebenschiffe dazwischen lagen. Man führte deshalb den Strebepfeiler an der Außenwand des Seitenschiffs ein Stück über das Dach desselben frei in die Höhe und schlug zwischen ihm und den Hauptpfeilern des Mittelschiffs über das Seitenschiffdach hinweg stützende Strebebögen. Diese Strebebögen vollendeten erst die vollkommene Sicherheit des Aufbaues und führen das gotische System

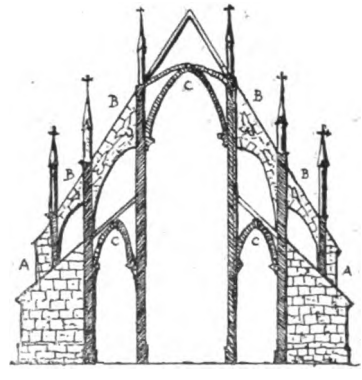


Abb. 55. Durchschnitt einer gotischen 3schiffigen Kirche.
A. Strebepfeiler, B. Strebebögen, C. Spitzbogengewölbe.

Digitized by Google

zu seiner höchsten Vollendung. Das Strebewerk ist recht eigentlich ein kennzeichnendes Hauptmerkmal der Gotik und ihr viel eigentümlicher als der Spitzbogen. Es ist eine technische Erfindung ersten Ranges und von unberechenbarem Einfluß auf den Gestaltungsdrang des Zeitalters gewesen.

Dadurch nun, daß dieses ganze Strebewerk nach außen verlegt wurde, erhielt das Innere Luft und Licht und den Eindruck der Weiträumigkeit. Andrerseits haben die eigentlichen Umfassungsmauern nun keine grundlegende Bedeutung mehr, da ihnen ihre Aufgabe, die Gewölbe zu tragen, ja von den Pfeilern und Strebebögen abgenommen worden ist. Streng genommen konnten die Außenwände zwischen den tragenden Stützen ganz wegfallen, da sie nur noch Füllung und keine Stütze mehr sind. Sie werden deshalb durch riesige Fenster unterbrochen und zeigen dadurch aufs neue, wie in dem gotischen Stil, der konstruktiv notwendig nur die Gurten und Rippen, die Pfeiler und Streben kennt, eine allgemeine *Auflösung der Massen* herbeigeführt wird. Denn wie die Mauern fast ganz durch Fenster ersetzt werden, so werden dann auch die Schauseiten und Turmbauten durchbrochen, unten durch gewaltige Fenster und Thürbauten, oben durch Rippen- und Maßwerk.

Wie so alle Flächen, bis auf die Gewölbekappen, aufgelöst und geschmückt werden, zeigt sich, daß die Verzierung nun nicht mehr äußere Zugabe und angehängter Schmuck ist, sondern daß das Ornament unzertrennbar mit der Bauform verbunden wird. Auch die untergeordneten Bauglieder werden von dem Gedanken erfaßt, hier überall eine künstlerische Form anzubringen, und wie die unverhüllt hervortretenden grundbildenden Teile eine ihrer Bestimmung voll entsprechende, einfache, klare und doch auch das Auge voll befriedigende Form erhielten, so wurden im gleichen feinen Stilgefühl wiederum die bloß füllenden Teile als solche durch allerlei reichen Zierat bezeichnet. Doch blieb es bei all dieser Ausschmückung der leitende Grundsatz, die Höhenentwicklung der einzelnen Bauteile stark zu betonen und das bauliche Knochengerüst der gesamten Anlage möglichst unverhüllt hervortreten zu lassen.

Alle diese Eigentümlichkeiten des gotischen Baustils treten natür-

Digitized by Google

lich bei der Bildung des Grundrisses völlig zurück, da sie doch nur für den Aufbau und die Schmuckformen wirksam sind. (Abb. 56.) Der Grundriß gotischer Kirchen bleibt vielmehr im allgemeinen derselbe wie bei dem romanischen Gotteshause. Er behielt demnach die Grundform der alten Basilika bei. Chor, Querschiff und Langhaus bilden nach wie vor die Grundzüge der Kirchenanlage, werden aber im höchsten Sinne erweitert und zu einer reichgegliederten, mächtig wirkenden, räumlichen Zusammensetzung gesteigert. Dabei traten die Arme des Querschiffes nicht immer über die Seitenmauern hinaus und später wurde auf die Anlage dieses Bauteils oft ganz verzichtet. Das Langhaus war meist dreischiffig, in der höchsten Entwicklung des gotischen Stils fünfschiffig. Neu war vor allem die Behandlung der Chorpartie. Da Krypten nicht mehr gebaut wurden, war eine so scharf einschneidende bauliche Trennung von Chor und Langhaus, wie sie in der romanischen Zeit üblich war, nicht mehr von nöten, sondern der Chor wurde nunmehr als Fortsetzung des Langhauses angesehen und mit diesem einheitlich gestaltet. Die Apsis lehnt sich nicht mehr in Form einer Halbkugel gegen das Langhaus an, sondern die Gewölbe des Mittelschiffes setzen sich im Chore fort und schließen sich hier zusammen. Durch diese Einziehung des Chors in das allgemeine Gewölbesystem wird eine feste Einheit des Grundplans und eine überaus wirksame Durchsicht erzielt. Dabei nimmt der Chor jetzt oft beinahe die Hälfte des ganzen Kirchenraumes in Anspruch und wird, gleichsam um die bauliche Einheit mit der Gemeindekirche alsbald wieder aufzuheben, von dieser durch eine, an Größe bis zum architektonischen Gliede des Baues zunehmende Schranke, den Lettner, abgeschlossen. Die Apsis schließt nie mehr im Halbkreis, sondern stets vieleckig ab, und zwar mit der ungeraden Seitenzahl eines regelmäßigen Vielecks, also mit fünf Seiten des Achtecks oder mit sieben Seiten des Zwölfecks: auf

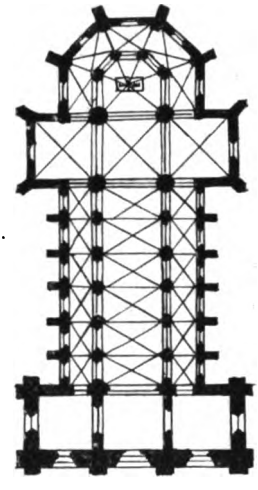


Abb. 56. Grundriß einer gotischen dreischiffigen Kirche.

Digitized by Google

diese Weise trifft die Längenaxe des ganzen Raumes auf eine Wand, nicht auf eine Ecke. Die Seitenschiffe werden gern um das Querhaus und Chor herumgeführt und bilden so den Chorumgang, an den sich namentlich in der französischen Gotik noch eine Reihe von Kapellen anschloß, die sich kranzförmig um den Chorabschluß herumzogen und den Chor immer mehr zum bedeutsamsten Teil der ganzen Bauanlage machten. Daher man beim Bauen auch gemeinhin mit der Herstellung des Chors begann, damit nur ja erst der Hochaltar und die Geistlichkeit untergebracht sei. Und wie so aller Eifer und aller Reichtum auf diese Choranlage verwendet wurde, kam es oft vor, daß im Wechsel der Zeitläufte Lust, Geld und Kunst versagte und an ein reich geschmücktes Priesterhaus dann ein nüchterner Notbau für die Gemeinde angefügt werden mußte, wenn anders der Bau nicht überhaupt ganz ins Stocken kam.

Das Streben der Gotik, vor allem die Höhenrichtung zu betonen und die unbedingt notwendigen wagerechten Linien durch aufstrebende Zierformen oder Bauglieder zu durchbrechen, kam vor allem beim Aufbau zur Geltung. Die Bauten wurden außerordentlich hoch, das Dach war auffallend steil errichtet und jede Einzelbildung wurde schließlich zur Spitze, die nach oben wies. Es mag wohl diese auffallende Höhenentwicklung sich mit aus der Engigkeit der mittelalterlichen Städte erklären, in deren Gassengewirr und Häusergewühl ein Bau nur dann stattlich zur Geltung kam, wenn er sich hoch über die Dächer erhob. Doch haben auch religiöse Beweggründe da mitgespielt, diese starke Sehnsucht nach den Seligkeiten des Himmels, die das Zeitalter im Innersten bewegte und auch nach baulichem Ausdruck rang. So konnte es kommen, daß, während die römische Paulsbasilika eine Mittelschiffsbreite von 18 m und eine Höhe von 23 m aufweist, der Kölner Dom bei einer Breite von nur 15 m eine Höhe von 45 m hat. Es mußte eben die senkrechte Linie auf jeden Fall vorherrschen; darum auch Emporenbauten mit ihrer wagerechten Durchschneidung der Wand von der Gotik bald vollständig aufgegeben wurden, weil ihrer nach ungehindertem Aufstreben verlangenden Eigenart widerstrebend. Anstatt ihrer erhob sich hoch oben über den Pfeilerbögen das Triforium, der schmale in der Dicke der Mauer angelegte Gang, gegen das Mittel-

Digitized by Google

schiff durch Bogenreihen geöffnet, auf der Rückseite anfänglich durch eine feste Mauer, später durch Fenster geschlossen, ein Schmuckglied des Baues, aber zum Beiwohnen des Gottesdienstes seiner Höhe und Enge wegen ganz ungeeignet.

Stark wird von der Gotik die Eingangsseite betont, meist das Glanz- und Hauptstück des Ganzen; an ihren mächtigen Portalen vereinigt sich die ganze Fülle künstlerischen Schmuckes, und über ihr steigen die gewaltig geplanten, doch nur selten in ihrer vollen Höhe ausgeführten Turmriesen empor, die recht eigentlich ein Merkmal gotischer Kunst und gotischen Wollens sind, und zwar in der Art gedacht, daß entweder ein Mittelturm, das Ganze beherrschend, emporsteigt, oder daß zwei Türme, über den Seitenschiffen sich erhebend, die Eingangsseite begrenzen. Die übrigen Türme der romanischen Zeit sind in der Regel weggefallen, nur über der Vierung, dort wo sich Querhaus und Langhaus schneiden, wird gern ein minder umfangreicher Turm als Dachreiter angebracht. Der gotische Turm wird in der Regel so angelegt, daß die unteren Stockwerke viereckig, von Strebepfeilern gestützt, aufsteigen; das Viereck geht sodann in das Achteck über, worauf der durchbrochene, pyramidenförmig aufsteigende Helm, an der Spitze in die Kreuzblume auslaufend, folgt. Bis zu welcher kühnen Höhe sich dabei die Phantasie der gotischen Meister verstieg, wissen wir erst, seitdem unsere Zeit die Türme in Köln (156 m) und Ulm (161 m) vollendete; doch auch die Türme, welche in der gotischen Zeit selbst fertig wurden, wie die zu Straßburg (142 m), zu Wien (137 m) und Freiburg (125 m) zeigen nicht nur die Kühnheit dieser Planungen, sondern auch die erstaunliche Kunstfertigkeit, mit der es diesen Meistern gelang, bei verhältnismäßig geringen technischen Hilfsmitteln so Gewaltiges hinauszuführen.

Abb. 57. Fiale.

Neben diesen Haupttürmen erhebt sich auf dem gotischen Kirchenbau ein ganzer Wald von kleinen Türmchen. Jeder Strebepfeiler

Digitized by Google

endet, durch Nischen, Säulchen, Bildsäulen geschmückt und mit Ziergiebeln gekrönt, in einer Fiale. (Abb. 57.) Diese besteht aus einem unten viereckigen Teile, dem Leib, und einer darüber spitz aufsteigenden pyramidenförmigen Bedachung, dem Riesen. Der dadurch bewirkte Eindruck des Aufwachsens wird noch dadurch erhöht, daß nicht nur die Spitze der Fiale mit einer Knospe, der Kreuzblume geziert wird, sondern auch die Kanten der Riesen mit aufstrebenden knollenförmigen Knospengebilden, der Krabben dicht besetzt werden. (Abb. 58 und 59.)

Abb. 58. Kreuzblume.

Alle Mauerflächen werden aufgelöst. Riesige reich geschmückte Fenster ersetzen die Außenwände fast ganz; über ihnen als Abschluß zwischen den Bogen werden zierlich durchbrochene Spitzgiebel, die Wimperge, angebracht, deren schräg aufsteigende Kanten mit Krabben besetzt waren und oben in einer Kreuzblume zusammenliefen. Das Giebelfeld dieser Wimperge wurde mit Maßwerk angefüllt. Daneben werden Blendarkaden, Triforien, Säulenstellungen aller Art dazu verwendet, allenthalben das Gleichmaß der Mauer zu durchbrechen und reich zu beleben.

Abb. 59. Krabbe.

Es ist nicht nur die reiche Anwendung von Schmuckformen an sich, die wir bei der Gotik bewundern, sondern noch weit mehr die Art dieser Formensprache, die zu den verdienstvollen Hauptneuerungen des gotischen Stils gehört. Zum erstenmale nach langen Jahrhunderten erwachte mit der Freude an der Natur auch die Fähigkeit, sie mit eigenem Auge zu sehen, der Wunsch, sie selbst aus eigener Kraft nachzuahmen und die Fertigkeit, mit Meißel und Schlägel das Wahrgenommene zu bilden. Und was man wahrnahm, waren die Pflanzen und Tiere der heimatlichen Erde. Vor allem die Blumen- und Blattgebilde der heimischen Gärten und Wälder reizten zur Nachbildung. Nicht mehr der alleinseligmachende Akanthus der antiken Welt war das einzige oder doch beliebteste Vorbild, sondern man brach mit diesem alten Formenschatze, der auf welschem Boden erwachsen war. Auch

Digitized by Google

die Versuche der romanischen Formensprache, fette, schwertförmige Blätter als Zierrat zu gestalten, gab man auf als zu schwerfällig und unbeholfen. In aller Zierlichkeit und Naturwahrheit bildete man vielmehr die Rose nach, die im Garten blühte; ihr geöffneter Kelch sagte den auf gewisse Regeln haltenden Gebrauch und Geschmack der Steinmetzen am meisten zu. Aber in anmutigstem Wechsel und mit liebenswürdigstem Wirklichkeitssinn meißelte man auch die Blätter der Petersilie, des Klees und der Distel, arbeitet getreu nach dem natürlichen

Abb. 60.
Gotisches Kelchkapitäl.

Abb. 61.
Gotisches Blätterkapitäl.

Vorbild den Epheu, die Weinrebe und den Hopfen und wußte auch kunstvoll die Eiche, den Ahorn und die Stechpalme nachzubilden. Und mit diesem lieblichen Laub- und Pflanzenschmuck übergoß man geradezu alle Flächen und Glieder, die solchen Zierat nur irgendwie ertrugen. Vor allem die Kapitäle, bei denen nunmehr die Kelchform zu fast ausschließlicher Herrschaft gelangte, und zwar nicht mehr in der alten Weise, nach der die kräftigen Blätter selbst den tragenden Kopf der Säule bildeten die gleichsam unter der Last umgebogen waren — das wäre nicht nach der verstandesmäßigen kühl berechnenden Weise der Gotik gewesen, eine solche in Wirklichkeit ja unmögliche Täuschungsform beizubehalten. (Abb. 60 und 61.) Statt dessen gestaltet die Gotik das Kapitäl nur als eine verstärkte Trommel des Säulenschaftes als den eigentlich tragenden Teil und heftet auf diese in reicher Umrankung den Blätterschmuck nur äußerlich auf. Leider blieb man nicht

Digitized by Google

dabei, diese Pflanzengebilde möglichst naturgetreu wiederzugeben. Man fing vielmehr an, die Blätter stärker zu stilisieren d. h. die Grundform des Naturblatts unter Veränderung seiner unwesentlichen Teile zur Zierform zu gestalten, an der man anfangs die Naturform noch erkennen konnte, die aber bald durch Ein- und Ausbuchtungen und Verwaschen der Umrißlinien so kraus und wirr wurden, daß schließlich die reine Spielerei daraus wurde, und man weniger sann, natürliche Blätter in Stein nachzugestalten, als in handwerksmäßiger Neigung allerlei technische Bravourstückchen auszuführen. Zuletzt wurden Blätter und Blüten, Knollen und Knospen so schematisch gestaltet, daß die Erinnerung an ihr unmittelbar aus der Natur geschöpftes Vorbild völlig verblich.

Neben diesen Naturformen erlangte das geometrische Element in der Gotik die größte Bedeutung. Auch hier lag ein Bruch mit der Antike vor, der diese Art Zierat fast fremd geblieben war. Aber sie entsprach umso besser der strengen Folgerichtigkeit der gotischen Weise und ihrer Vorliebe für alle Gebilde, die mit Zirkel und Winkelmaß in genau berechneter Weise gestaltet werden konnten. Die Zusammenfügung von Kreisabschnitten führte zur Bildung des Maßwerks, mit dem namentlich die Fensterbogen gefüllt wurden, ursprünglich ein Gitterwerk mit steinernen Pfosten, das sich dann zu einem wohlgeordneten System auswuchs, das eine überaus reizvolle Entfaltung zeigte und zu einer außerordentlich reichen Mannigfaltigkeit der Formen gelangte. (Abb. 62.) So zierlich und prunkhaft das aussah: es war doch alles strenge Gesetzmäßigkeit, alles ein Zusammenwachsen und Kryſtallisieren meßbarer und zirkelbarer Einzelformen. Den Hauptbestandteil des Maßwerks bilden die Pässe, das sind Kreisbögen, die sich auf der Grundlage eines Dreiecks, Vierecks, Fünfecks u. s. w. zusammenfügen, demnach Dreipässe, Vierpässe, Fünfpässe u. s. w. genannt. (Abb. 63 und 64.) Die zwischen den Kreisbögen der Pässe einspringenden Zwickel heißen Nasen. In der spätgotischen Zeit wurde das Maßwerk aus willkürlich gekrümmten und geschweiften Pässen gebildet;

Abb. 62.
Gotisches Maßwerk.

Digitized by Google

damals kam jene durch Einschnürung eines kommaartigen Kreisabschnittes entstehende Form auf, die als Fischblase bekannt und beliebt wurde. Die streng geometrische Grundlage dieser ganzen Zierformen wurde eben immer mehr verlassen und an ihre Stelle trat ein freies Spiel der Phantasie, das uns oft recht geschmacklos anmutet und jedenfalls von der reizvollen Frische und dem künstlerischen Wert des frühgotischen Ornaments viel eingebüßt hat. (Abb. 65.) Aber auch

Abb. 63.
Dreipaß.

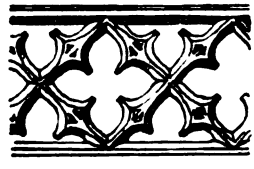


Abb. 64.
Spitzbogiges Vierpaßwerk.

Abb. 65.
Fischblase.

noch in der späteren Zeit erfuhr das Maßwerk die reichste Ausbildung bei den runden Fenstern, die gewöhnlich über den Mittelthüren der Eingangsseite zwischen den Türmen angebracht wurden und dort den glänzenden Mittelpunkt der Ausschmückung bildeten, den Rosenfenstern oder Fensterrosen, deren berühmteste die des Straßburger Münster ist.

Die Überfülle bildnerischen Zierwerks, mit dem die gotischen Kirchen über und über bedeckt wurden, bedingte eine besonders ausgebildete Technik, die nun nicht mehr wie in frühmittelalterlicher Zeit von den Klerikern gleichsam im Nebenamt gelernt und geübt werden konnte, sondern für die ein besonderes Gewerk entstand, das dann freilich dem Laienvolke angehörte und nicht mehr ein Vorrecht der Geistlichkeit war. Und so ist die Beobachtung zu machen, wie seit dem 13. Jahrhundert zuerst die Arbeit der Steinmetzen und Maurer, und allmählich fortschreitend auch die gesamte Bauführung in die Hände von Laien übergeht. Von der Örtlichkeit, in welcher die Werkstücke für die Kirchen bearbeitet und hergerichtet wurden, ging der Name auf die sich in diesen Arbeitsräumen zu einem Verband zusammenschließenden Genossenschaften der Bauleute über: es entstanden die Bauhütten d. h. nach dem Vorbilde der Zünfte wohl organisierte Verbindungen der Bauhandwerker mit allerlei Innungsgeheimnissen, die sich aber lediglich

Digitized by Google

auf handwerksmäßige Hilfsmittel und Kunstgriffe bezogen, und nicht — wie man früher wähnte — auf symbolisch-allegorische Wahrheiten oder philosophische Geheimlehren.

5. Geschichte der gotischen Baukunst.

Es wurde schon erwähnt, daß wir die Geburtsstätte der gotischen Baukunst in Frankreich zu suchen haben. Hier wurden nach einigen mehr tastenden Vorversuchen alle die Bestrebungen, deren zweckentsprechende Vereinigung und Durchdringung das eigentliche Wesen des neuen Stils bildeten, nämlich folgerechte Verwendung des Kreuzrippengewölbes und des Spitzbogens in lebendigster Fühlung mit dem Strebewerk, zum erstenmal bei dem Neubau des Chors der Abteikirche von St. Denis in Paris angewendet. Er war das Werk des Abtes Suger (1122 zum Abt erwählt † 1151) und wurde von ihm am 11. Juni 1144 geweiht. Leider ist von diesem berühmten Bau, der die französischen Königsgräber enthält oder enthielt, nur wenig erhalten geblieben. In weiterer Durchbildung erscheinen die neuen Formen zuerst an der Kirche Notre Dame zu Noyon (Chor 1153 geweiht), die einen an die Kölner Kapitolskirche erinnernden Kleeblattgrundriß zeigt. Aber ihre eigentliche Vollendung erhielt die französische Frühgotik in all ihrer herben Schönheit und ernsten Kraft in der 1163 gegründeten Notre-Dame-Kirche zu Paris, die zu Anfang des 13. Jahrhunderts vollendet später den meisten französischen Kathedralen zum Vorbild gedient hat. Sie ist fünfschiffig mit schlicht einfachem Querschiff, das im Grundriß kaum über das Hauptschiff hinausragt, aber sich doch äußerlich und innerlich in voller Schärfe geltend macht. Der Chor zeigt noch die ältere Rundform; zum erstenmale werden aber hier beide Seitenschiffe als Umgang um den Chor fortgeführt, der sich, nur unbedeutend über das Langhaus erhöht, als eine weite Halle darstellt. Alles deutet auf das entschiedene Bestreben hin, die scharfe Gliederung des Innern, welche das romanische System kennzeichnet, aufzuheben und ein großes, einheitliches Ganzes an ihre Stelle zu setzen, was denn noch durch die beträchtlichen Maße des Baus wesentlich erhöht wird. Der Eindruck ist thatsächlich der eines einzigen langge-

Digitized by Google

streckten nach dem Hauptaltar hinzielenden Raumes, wie geschaffen zu Meßopfer und Prozessionen, wird aber einigermaßen durch die mangelhafte Beleuchtung beeinträchtigt; es herrscht ein trübes Düster in dieser herrlichen Kirche. 75 Pfeiler, größtenteils Rundpfeiler, tragen die Gewölbe. Über den inneren Seitenschiffen erheben sich Emporen. Der schönste Teil der Kathedrale ist die aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammende Schauseite, die älteste ihrer Art und in vielen Fällen das Muster für den Schauseitenbau des französischen Nordostens. Schlicht emporsteigende Streben teilen sie dreifach in senkrechter Richtung. In drei Stockwerken baut sie sich auf, die durch wagerechte Gliederungen kräftig von einander geschieden werden. Unten öffnen sich drei große Portale. Über ihnen stellt die Verbindung zum zweiten Stockwerk eine mit 28 Bildsäulen französischer Könige besetzte Bogenreihe dar, die „Königsgalerie", die ähnlich häufig wiederkehrt. Die Mitte des zweiten Stockwerks nimmt eine große Fensterrose (13 m im Durchmesser) ein, mit noch schlichter Maßwerkfüllung; an den Seiten doppelte Spitzbogenfenster. Eine zweite Bogenreihe mit schlanken Säulen leitet zum dritten Stockwerk über, und überwindet zugleich die größte Schwierigkeit einer zweitürmigen Anlage, das Einschneiden des spitzen Daches gegen die aufstrebenden Turmlinien, mit meisterhafter Kunst. Das dritte Stockwerk wird durch den viereckigen Unterbau der beiden Türme gebildet, jeder von einem über 16 m hohen spitzbogigen Doppelfenster durchbrochen. Die Türme sind unvollendet geblieben und teilen hierin das Schicksal so vieler gotischer Bauten. Hat man in Deutschland aber doch wenigstens eine Reihe gotischer Türme vollendet, so ist das in Frankreich nur ganz vereinzelt geschehen. Das mag mit der Art der französischen Gotik zusammenhängen, die nicht wie die deutsche das Himmelanstreben, die Höhenrichtung als eins der bezeichnendsten Merkmale kennt, sondern als Erbteil der romanischen Zeit die wagerechte Gliederung gern so kräftig betont, daß die Notwendigkeit nach Fortführung der Bauten in die Höhe wegzufallen schien. Das ist zu bedauern, weil nun gar so viele Türme Stückwerk geblieben sind; aber es muß doch auch bemerkt werden, daß diese wagerechten Säulengalerien ein ungemein geschmackvoller Bestandteil der französischen Bauten sind, die dadurch und durch eine sonstige außerordentlich große Mannig-

Digitized by Google

faltigkeit in der Anlage und den Schmuckformen an Freiheit, Poesie und wunderbaren Wirkungen das reichlich wieder gewinnen, was ihnen an Einheitlichkeit und logisch-mathematischer Ausführung gegen die deutschen Bauten gebrechen mag. Freilich haben die deutschen Baumeister das innere Wesen der Gotik wohl reiner erfaßt, wenn sie als ihre unausweichliche Folgerung die starke Höhenentwicklung ihrer Bauten betonten. Aber man soll diese Lehre vom alleinseligmachenden Vertikalismus doch nicht so einseitig preisen, daß um ihretwillen die französischen Kirchen gleichsam wie Stümperwerk gegen die deutschen geachtet werden. Wer einmal vorurteilslos einen Bau wie die Pariser Kathedrale hat auf sich wirken lassen, wird sicherlich nicht anders können, als dieser wundervollen französischen Gotik das höchste Lob zu zollen. Und neben ihr sind ungemein zahlreiche Schöpfungen derselben Kunst erstanden, die gleich ihr von der völligen Beherrschung der Formen und von dem durchgebildetsten Geschmack zeugen.

Als Höhepuukte der französischen Gotik sowohl nach der Seite der konstruktiven Ausbildung wie nach der der reichsten und schönsten Ausschmücknng gelten von jeher die drei Kathedralen von Reims, Amiens und Chartres. In ihnen sind fast alle romanischen Erinnerungen völlig überwunden; die Emporen werden durch Triforien ersetzt, die Fenster höher und breiter, das Maßwerk reicher. Diese Kirchen sind von einer überwältigenden Kühnheit der Verhältnisse und einer köstlichen Einheitlichkeit der Raumwirkung. Die Kathedrale von Reims wurde 1212 bis 1295 erbaut, eine dreischiffige Langhausanlage mit fünfschiffigem im Vieleck geschlossenen und mit ausgebildetem Kapellenkranz umgebenen Chor. Die berühmte Schauseite mit ihrem überreichen Schmuck an Ziergliedern aller Art ist ein Prachtstück sondergleichen; das Strebesystem mit doppelten Strebebogen und glänzend geschmückten Strebepfeilern gilt als das schönste, welches je ausgeführt wurde. Die Kathedrale von Amiens stammt aus den Jahren 1220 bis 1288 und bietet wohl die vollkommenste Durchbildung der französischen Gotik; sie ist die größte französische Kirche und zeigt zum erstenmal die Grundgedanken des gotischen Stils bis in die letzten kleinsten Einzelheiten siegreich durchgeführt, in Grundplan und Aufbau ein so musterhaftes Beispiel, daß es nicht wundern kann, wenn sie

Digitized by Google

für den Kölner Dom als Vorbild gewählt wurde. Älter noch als dieses Schwesternpaar französischer Kathedralen ist die Kirche Notre-Dame von Chartres, 1195 bis 1260 erbaut, noch mit halbkreisförmigem Chore, der von einem Kranze von Kapellen verschiedenster Größen umgeben ist. Romanische Erinnerungen treten in ihr noch mehrfach auf, dabei ein starkes Ringen mit den neuen Formen. Dadurch, daß die großen Schiffspfeiler mit vier Diensten umstellt werden, wurde der erste Schnitt zur nachmaligen gotischen Pfeilergestalt gethan. Die Kirche zeichnet sich vor allem dadurch aus, daß ihre beiden Türme, freilich sehr ungleichartig, vollendet worden sind. Die reichste und prachtvollste Schöpfung der französischen Gotik, ein Kleinod der mittelalterlichen Kunst überhaupt, ist die St. Chapelle in Paris, jetzt im Justizpalast, einst als Schloßkapelle unter Ludwig dem Heiligen 1245 bis 1248 von Peter von Montereau für die Reliquien aufgeführt, welche der König aus dem heiligen Lande erstanden hatte. Es ist eine Doppelkapelle. Die Unterkirche ist dreischiffig und war für die Dienerschaft bestimmt. Die Oberkirche, ein Juwel ohnegleichen, ist einschiffig von schlanken, edlen Verhältnissen, eine sich leicht und luftig erhebende ungeteilte Halle: ein langgestrecktes Viereck mit $^7/_{12}$ Chorschluß. Die Wandflächen sind fast ganz in weite Fenster aufgelöst, deren farbentiefe, von edlem Maßwerk eingerahmte Glasgemälde die sonst übermäßige Helle des Raumes glücklich dämpfen. Eine prachtvolle Vielfarbigkeit bedeckt alle Pfeiler und Flächen dieses schönen Raumes, der einen bezaubernden Eindruck heiterer Festlichkeit und würdiger Feierlichkeit zugleich macht.

In der Normandie erhielt der Kathedralentypus, den Paris ausgebildet hatte und der von da aus seinen ungehemmten Siegeszug durch die Lande nahm, eine eigentümliche Umgestaltung, die mit der Wesensart der dortigen Bevölkerung und mit den örtlichen Baugewohnheiten zusammenhing. Es zeigt sich eine stärkere Betonung der Höhenrichtung und vor allem ein lebhaftes Hervortreten der dekorativen Richtung in der Überfülle von Fialen, Maßwerk und Streben. Nicht mehr durch stolze Vornehmheit und klares Abwägen der Massen, sondern durch Reichtum der Einzelglieder, suchte man die schöne Wirkung zu erzielen. Doch behielt man gern den Mittelturm über der

Digitized by Google

Vierung bei und liebte überhaupt Türme in großer Anzahl und stattlicher Höhe zu bilden. Diesen ungemein reichen Putz zeigt namentlich die Kathedrale von Rouen (1207 bis 1280), ein gewaltiger Bau von einem überquellenden Reichtum an hochgotischen Schmuckformen und doch von einer wuchtigen, fast trotzigen Kraft der Erscheinung.

Aus dem südwestlichen Frankreich werde die Kathedrale von Albi erwähnt, 1282 gegründet, erst 1512 vollendet, eine einschiffige Kirche, wie man sie auch sonst in diesen Gegenden liebte. Es ist ein einheitlicher Riesensaal von ungeheurer Ausdehnung, den eine Kapellenreihe umzieht, über der Emporen angeordnet sind. Der priesterliche Chor ist als selbständiger Einbau eingefügt. Der Außenbau erhebt sich riesenhaft in festungsartigen, massenhaften Formen und macht geradezu einen kriegerischen Eindruck. Die Schmuckglieder des Baus zeigen schon die spätgotische Ausartung. Denn mittlerweile war jene dritte Zeit der französischen Gotik eingebrochen, die als Style flamboyant, als Flammenstil bekannt ist, weil das von ihm bevorzugte, phantastisch ausgeschweifte Fischblasenmuster flackernden Flammen nicht unähnlich ist. Über dieser Vorliebe an spielerischen und kleinlichen, durchaus willkürlichen Umbildungen der ursprünglichen Einzelformen vernachlässigte man oft genug die stilbildenden Grundsätze der Gotik und suchte durch die üppige Pracht der Dekoration zu ersetzen, was man an folgerechter Konstruktion und schlichter Gesetzmäßigkeit im Aufbau eingebüßt hatte. Als glänzendstes Beispiel dieses ausschweifenden, einer malerischen Wirkung nicht entbehrenden spätgotischen Maßwerks kann der Lettner von S. Madeleine in Troyes genannt werden.

Von gotischen Bauten aus jenen angrenzenden Ländern, welche dem französischen Einfluß unterworfen waren, verdient aus der Schweiz die Kathedrale von Lausanne Erwähnung, die 1235 bis 1275 erbaut, in reinen und edlen Formen ein Meisterwerk der Frühgotik darstellt, und aus Belgien die spätgotische Kathedrale von Antwerpen, 1352 begonnen, 1518 vollendet. Es ist eine großartige räumliche Anlage mit siebenschiffigem Langhaus, ungemein belebter malerischer Innenwirkung und einem gewaltigen Turmbau.

Das erste Land, in das von Frankreich aus die Gotik ihren Einzug hielt, war England. Und das war natürlich genug bei den

Digitized by Google

mancherlei engen Beziehungen, die damals zwischen beiden Ländern herrschten. Als 1174 die Kathedrale von Canterbury durch Brand ihren Chor verlor, war es ein Franzose, Wilhelm von Sens, der ihn in den Formen der neuen französischen Bauweise neu entwarf. Von da an blieb der Stil auf dem Inselreiche heimisch und wurde dort sogar zu besonders nationaler Weise ausgebildet. Kein Land hat bis auf die Gegenwart so zäh an der Gotik gehangen, wie England. Nur eine kurze Spanne Zeit wurde sie von der Renaissance verdrängt. Schon längst gilt sie seitdem wieder für die Staatskirche als der eigentliche und einzige Baustil, in der eine Kirche aufzuführen ist. Die Eigenart dieser englischen Gotik besteht im wesentlichen darin, daß sie, sich an den überkommenen und heimatlichen anglo-normannischen Stil anlehnend, einen langgestreckten Grundriß mit gradlinigem Chorabschluß bevorzugte, in ernsten großen Formen ihr Genüge fand und den Reichtum malerische Reize, wie ihn die französische Ausbildung zeigte, gern daran gab, um möglichst einfach und klar angelegte Gebäude zu errichten. Auch die Höhenentwicklung trat stark hinter diesem Streben zurück, große ruhige Massen und klare übersichtliche Linien zu schaffen. Das Maß- und Stabwerk blieb in einfachen Formen, dennoch überwogen bei diesen Kirchen die dekorativen Gesichtspunkte über die konstruktiven. Beliebt war ein wuchtiger Vierungsturm, da wo man sich in Frankreich mit einem zierlichen Dachreiter begnügte. Oft wurde die Holzdecke beibehalten, wo man aber an ihrer Statt die Decke wölbte, gefiel man sich sehr bald in reicher Anwendung von Netz- oder Sterngewölben, die schließlich durch jene eigentümlichen Stalaktitengewölbe mit herabhängenden Schlußstücken ersetzt wurden, die zwar anderwärts auch vorkommen, aber doch wesentlich ein Merkmal der englischen Gotik geblieben sind. Der Chor wird außerordentlich langgestreckt angelegt, ohne Umgang und Kapellenkranz, und bildet in seiner Ausdehnung und abgeschlossenen Gliederung eine vollständige Kirche in der Kirche.

Die Engländer unterscheiden selbst den früh-englischen Stil (early English), der während des 13. Jahrhunderts herrschte und als besonderes Kennzeichen den schmalen Spitzbogen (Lancetbogen) zeigt. Darauf folgte der reiche oder verzierte Stil (decorated style), der

Digitized by Google

im 14. Jahrhundert eine so große Überfülle von phantastischen, reich fließenden Formen hervorbrachte, daß die nüchterne englische Volksweise ganz von selbst sich dagegen auflehnen mußte, und als Rückschlag den Perpendikularstil ausbildete, der im 15. Jahrhundert der gebräuchliche wurde und seinen Namen von dem in gleichlaufenden Stäben gitterartig aufstrebenden Fenstermaßwerk erhielt, das diesen Bauten etwas ernstes und strenges verleiht. Schließlich entstand der blühende oder Tudorstil (florid style), der seine Blütezeit in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts hatte, aber bis zur Gegenwart der herrschende geblieben ist. Er vor allem bevorzugt den langhingestreckten verhältnismäßig niedrigen Bau und betont auch in der Bildung der Schauseiten weit mehr die wagerechte als die senkrechte Gliederung. Viele seiner Kathedralen tragen eine wehrhafte Zinnenbekrönung. Allenthalben aber ist bei ihm der geschweifte Kielbogen in der Form des Eselsrückens oder (seit 1540) der gedrückte Tudorbogen angebracht. Im Innern bleibt man bei möglichst reicher Ausschmückung der einzelnen Bauglieder. (Vergl. Abb. 52 und 53.)

Um einige Hauptwerke von diesen zahllosen gotischen Kirchenbauten Englands wenigstens zu nennen, sei bemerkt, daß der allererste Bau, die Kathedrale von Canterbury baugeschichtlich und künstlerisch der anziehendste geblieben ist. Die in ihr zu Tage tretende nordfranzösische frühgotische Bauweise verbindet auf das Glücklichste hohen Ernst mit malerischen Reizen. Das Langhaus stammt aus dem 14. Jahrhundert. Das am meisten französische Werk der Frühzeit ist die Abteikirche zu Westminster, das Pantheon der Engländer, ein glänzender Bau mit vieleckigem Chorschluß, Umgang und Kapellenkranz und einem reich gegliederten Strebewerk. Aber man spürt dem Werke doch an, daß es mehr eine Nachbildung als eine Neuschöpfung ist: an seine Vorbilder der französischen Kathedralanlage reicht es längst nicht heran. Als klassischer Musterbau der englischen Frühgotik wird die Kathedrale von Salisbury genannt, deren Ostseite (1220–1285) mit ihrem schönen schlanken Vierungsturm am reinsten und klarsten die edle Anmut zeigt, die dieser Frühzeit eigen ist. Auf ähnlicher Stufe der Ausbildung von edler und freiräumiger Innenwirkung ist die mächtige Kathedrale von Lincoln (1209 und

Digitized by Google

folgende Jahre), mit ihrer merkwürdigen Schauseite, die zu beiden Seiten des hohen Portalbogens mehrere Reihen von lanzettförmigen Arkaden zeigt, welche die Mauermasse sehr geschickt beleben und gliedern, ohne freilich die großartige Wirkung französischer Schauseiten dabei zu erreichen. Dem hochgotischen Zierstile gehört vor allem die Kathedrale von Lichfield an, ein glanzvolles Werk, dessen schön gegliederter Innenbau sehr elegante Netzgewölbe zeigt, während seine von zwei Spitztürmen begleitete Schauseite über und über mit zahllosen Bildsäulen bedeckt ist und so einen überladenen Eindruck macht. Auch die Kathedrale von York gehört in diese Zeit (Schiff 1291—1329, Chor 1361—1405) und ist ein Muster des dekorativen Stils, die letzte einheitliche Schöpfung dieser Art, ein lateinisches Kreuz mit graden Abschlüssen aller vier Flügel. Der Chor bleibt strenge gesondert. Die zweitürmige Westschauseite zeigt eine für England unerhörte Entschiedenheit in der Betonung der Höhenlinien und nähert sich französischer Gliederung. Im Perpendikularstil ist die Stephanskirche in Norwich erbaut mit reich ornamentierter Holzdecke; auch die Kathedrale von Winchester gehört ihm an. Die glänzendsten Denkmale des Tudorstils sind drei mit immer steigendem Luxus ausgestattete Kapellen: die im Kings College zu Cambridge, die Georgskapelle in Windsor und als üppigster Prachtbau die Kapelle Heinrich VII am Chor der Westminsterabtei in London. Hier löst sich der Ernst der Architektur völlig in ein reizvolles Spiel zauberhafter Phantasie auf, und die steinernen Wölbungen mit ihren reich verzierten Knäufen und tief herabhängenden Schlußsteinen ahmen das reichste Hänge- und Sparrenwerk einer Holzdecke nach.

Später als England hat Deutschland die französische Gotik aufgenommen, dann aber auch rasch mit tiefem Verständnis ihres innersten Wesens ausgebildet. Jene deutsche Eigenart, vor allem der Einzelpersönlichkeit ihr freies Recht zu gewähren und lieber gelegentlich unbeholfen und eigensinnig zu gestalten, als an die feststehende Regel sich zu kehren, hat in der Gotik sich kräftig ausgelebt und in ihr mit freiester innerster Selbständigkeit einen Stil geschaffen, der durchaus als ein nationaler betrachtet werden muß. Im allgemeinen haben die deutschen Meister den französischen Kathedralstil vereinfacht.

Digitized by Google

Das mag mit daran liegen, daß diesseits der Vogesen vor allem Pfarrkirchen und nicht soviel Bischofskirchen und Dome zu bauen waren wie drüben; es lag aber auch an der deutschen Kunst, die weniger auf das Malerische und Anmutige, als vielmehr auf das Kennzeichnende und Ruhige das Schwergewicht zu legen pflegt. Vornehmer und zierlicher sind sicherlich die französischen Bauten, stiller und feierlicher die deutschen. Die überaus reiche Chorbildung mit dem strahlenförmig umlaufenden Kapellenkranz wurde in Deutschland zumeist verschmäht. Dagegen nahm eine eigentümliche und selbständige Fortentwicklung der deutsche Turmbau mit seinen durchbrochenen Helmen und seiner vom Grunde aus feinsinnig vorbereiteten organischen Entfaltung aus dem Viereck ins Achteck und aus dem Achteck in den Helm.

Man unterscheidet in Deutschland Frühgotik, Hochgotik und Spätgotik. Die Frühgotik beginnt mit der Regierungszeit Friedrich II und bildet sich vor allem in der kaiserlosen, der schrecklichen Zeit aus. Es ist das die Zeit der Stil-Aneignung, darum die aufgeführten Bauten noch zahlreiche romanische Erinnerungen zeigen und in ihrem ernsten Ebenmaß aller Teile eine gewisse schwerfällige Strenge auftritt, die uns Heutige besonders anzumuten pflegt, weil das Ringen nach neuen Formen, das daraus zu uns redet, dieses eifrige Streben für neue Gedanken auch den neuen baulichen Ausdruck zu suchen, unseren eigenen Empfindungen so gleichgestimmt ist. Wie ein Hauch herber Jungfräulichkeit liegt es auf dieser ersten deutschen Entwicklungsstufe des Stils; sie ist frisch und lebenskräftig der Zukunft entgegen geeilt und unendlich mannigfach ist die Möglichkeit kommender Entfaltung. Der Grundriß der Kirchen behält gern die Kreuzform bei; wo Cisterzienser bauen oder Einfluß haben, ist der Chorschluß gerade; der Kapellenkranz fehlt fast stets. Die Spitzbögen sind noch stumpf und schwer, die Kreuzgewölbe einfach, Gurte und Rippen werden als breite, feste, durch Rundstäbe gegliederte Bänder behandelt. Die Strebepfeiler, die den Seitenschub des Gewölbes aufhalten, sind noch massig und erscheinen zumeist als schmucklose Stützmauern, oben mit Giebeldächern abgedeckt; Strebebögen sind noch selten und wo sie vorkommen, zeigen sie schwere Kraft. Die Rundpfeiler ruhen auf viereckiger Unterlage und sind von Dreiviertelsäulen umstellt. Außer-

Digitized by Google

ordentlich einfach und ansprechend zugleich ist das Maßwerk der Fenster, das aus Kreisen und Rundstäben zusammengesetzt ist. Die Fenster selbst sind noch nicht so groß, daß sie jegliche Mauerwand verdrängen. Überall waltet eine köstliche Frische und Keuschheit der Formen vor.

Seine volle Entfaltung zeigt dann der Stil in der Hochgotik, deren Herrschaft in Deutschland bis ums Jahr 1300 währte. Alle Erinnerungen an die romanische Vorzeit sind nun abgestreift, mit vollständiger Beherrschung der neuen Formen ist ein Streben eingezogen, das auf höchste Ausschmückung, auf luftig freie Gestaltung der einzelnen Bauglieder gerichtet ist und nichts schöneres kennt, als mit wunderbarer Geschicklichkeit das grundlegende Knochengerüst des Baues allenthalben frei zu zeigen, nur verziert mit Fialen und Krabben und all der anderen schönen Zierat dieser Zeit. Es wird eine Sache des freien Geschmacks bleiben, ob man dieses offene Bloßlegen des nackten Baugerüsts für eine Entfaltung der Gotik zur inneren Vollendung hin bezeichnen will oder ob man darin schon etwas von dem wahrnehmen möchte, was man heute Dekadenz nennen würde, Anzeichen von Verfall und Tod. Mir persönlich will dabei immer jener herrliche Holzschnitt nicht aus dem Sinn, den einst mein Vater nach Alfred Rethels Zeichnung „Der Tod als Freund" geschaffen hat und von dem ich sagen möchte, daß ich mir ohne ihn das Leben nicht denken könnte, weil er mich überallhin begleitet hat. Da hat der Künstler, um die ganze Umgebung der friedlichen Turmstube mit dem Gerippe des zum Feierabend läutenden Wanderers in rechten innerlichen Einklang zu bringen, nach diesen gotischen Fialen und Krabben gegriffen. Was er bezweckte, ist ihm unvergleichlich gelungen, eine Verklärung des Todes. Aber es ist doch eben der Tod, der so gebildet werden soll. Nun, wie schon gesagt wurde, es bleibt Jedes Sinnesart und Geschmack überlassen, in diesen Formen auch die Kraft des Lebens wahrzunehmen.

In dieser hochgotischen Zeit werden nun die spitzbogigen Gurtgewölbe mit vollster Folgerichtigkeit durchgebildet, die starken Mauermassen sind völlig gewichen, das ganze Streben geht aufwärts in unermüdlicher Höhenrichtung, die durch hundert und tausend Spitzen und Türmchen mit der krönenden Kreuzblume angedeutet wird. Alle Formen werden gesetzmäßig durchgebildet und damit reicher. Die Gurten

Digitized by Google

und Rippen der mannigfach gestalteten Gewölbe erhalten tiefere Einkehlungen, die Strebepfeiler werden mit Spitztürmchen versehen, kühn und anmutig zugleich schlagen die Strebebogen die Brücke zwischen Gewölbe und äußerer Stütze. Immer stärker werden die Fenster gegliedert, zahlreicher werden die schmückenden Säulchen, reicher die Ausbildung des Maßwerks, an dem nun die Nasen sichtbar werden. (Abb. 66.)

Abb. 66. Nase.

Allenthalben treten die Pässe zur Füllung der Fenster und Wimpergen auf, Kleeblattformen werden angebracht und als herrliche Rose ersteht das Radfenster. Die Pfeiler werden mit immer mehr Diensten besetzt und streben fort ohne Grundlage und ohne Kapitäl vom Grund aus hoch empor zum Gewölbe, in dem sie sich auseinanderfalten und als Rippen fortlaufen. Das köstliche Ornament tritt auf, das der heimischen Pflanzenwelt mit liebevoller Sinnigkeit und feinster Naturnachbildung entnommen ist. Die Schauseiten und Turmbauten feiern jetzt ihre höchsten Triumphe.

Die Spätgotik, die darauf folgte und das 14. und 15. Jahrhundert ganz beherrschte, auch noch weit hinein bis ins 16. Jahrhundert reichte, darf durchaus nicht ohne weiteres als ein Niedergang des Stils betrachtet werden. Sie ist in vieler Hinsicht sogar erst die Zeit der eigenen nationalen Entfaltung, während bei der Hochgotik noch fremde Einflüsse mit geltend waren. Jetzt suchte man aus eigenster Kraft die überreichen Formen zu vereinfachen. Das Raumgebilde soll zu einer möglichst gleichmäßigen Einheit geschaffen werden, die Nebenräume fallen fort oder werden mit dem Hauptteile auf eine Höhe gebracht, das Querschiff verschwindet, der Chor rückt eng an das Schiff heran, verschmilzt mit ihm, die Pfeiler werden in möglichst großen Abständen angebracht, dünner und schlanker, nichtssagender. Es regt sich ein gewisser Drang in die Breite, Emporen werden wieder angelegt. Der Chorabschluß wird flacher, die Wände treten wieder frei hervor und das Strebewerk wird nach innen gezogen. Neben diesem Streben nach Vereinheitlichung des Raumes durch Verteilung der Massen, in dem eine ganze Fülle neuer, frischer Züge zu Tage treten, zeigt sich freilich auch häufig eine Neigung zu technischen Künsteleien und Spielereien, und ein allzu starkes Hervortreten des dekorativen

Digitized by Google

Elements. Die Einzelformen der Ausschmückung verflachen und verfallen trotz aller Zierlichkeit allmählich in ein willkürliches Spiel ohne innere Gesetzmäßigkeit. Das schöne Laubwerk der klassischen Zeit entartet zu verschlungenen, krausen, geknitterten, sich windenden Formen und wird dann gar zu völlig naturalistisch behandeltem knorrigem Astwerk mit kahlen Stäben und Stengeln. Die Bogenformen werden zusammengesetzter, das Stab- und Maßwerk häßlich gehäuft, das gallertartige Ding von Fischblase tritt auf. Das einfache Kreuzgewölbe macht dem unruhigen Zellen-, Netz- und Sterngewölbe Platz. Der Spitzbogen wird zum Gardinenbogen und Eselsrücken. Durch die Bevorzugung der saalartigen Hallenkirchen gewinnt das Innere wohl an Groß- und Weiträumigkeit; aber das Äußere verliert dadurch an Mannigfaltigkeit und malerischer Wirkung, da ein einziges Dach alle Schiffe überdeckt und mit dem Wegfall der niedrigeren Seitenschiffe auch die Strebebögen überflüssig werden. Aber indem wir diese letzte Kritik üben, spüren wir schon, wie ungerecht man die Spätgotik zu beurteilen pflegt. Denn es erhebt sich die Frage: Bauen wir denn wirklich Kirchen um der malerischen, schmuckvollen Außenwirkung willen? Oder nicht vielmehr, um Innenräume zu gestalten, die für den jeweiligen Gottesdienst zweckmäßig sind, bei würdiger Ausbildung der Einzelnen? Gewiß die Ausbildung der Einzelformen läßt allerhand zu wünschen bei diesen spätgotischen Bauten. Aber gerade die Gestaltung der Innenräumlichkeit ist ihnen oft genug auf das Allerbeste gelungen. Es könnte sich nur fragen, ob diese Raumbildung nicht mit den Formen der Frühgotik erquicklicher geworden wäre. Und diese Frage ist umso berechtigter, wenn man die erste große im gotischen Stil erbaute Kirche Deutschlands, die Elisabethkirche zu Marburg betrachtet, das Meisterwerk eines durchaus vornehmen Künstlers, ein Bau aus einem Guß trotz der langen Bauzeit (1235—1283), aber eben eine Hallenkirche, wie sie in romanischer Zeit schon namentlich in Westfalen vielfach errichtet wurden und nachmals zum Lieblingsgegenstand der Spätgotik gehörten. Der köstliche Bau ist eine Leistung ersten Ranges, mit den einfachsten Mitteln ist die schönste Wirkung erzielt worden: ernste Anmut und stille Erhabenheit sind ihre Merkmale. Dabei ist die schlicht edle Schauseite, die von Grund auf durch

Digitized by Google

die beiden mächtigen Türme gegliedert und beherrscht wird, vorbildlich für viele spätere Kirchen geworden. Ein dreischiffiges Langhaus in Hallenform läuft aus in eine Vierung mit drei gleich langen, je im Vieleck geschlossenen Kreuzarmen — das ist der Grundriß, auf den nun in echt künstlerischer Sicherheit der Formgebung der Meister sein prächtiges Werk errichtete.

Die älteste gotische Kirche ist dieses Marburger Siegeszeichen der Kirche über dem Grabmal der edlen Fürstin von schwärmerischer Kirchlichkeit übrigens nicht. Die erste Spur gotischen Einflusses in Deutschland erblickt man vielmehr in der Anlage des 1234 vollendeten Chors, des Doms von Magdeburg, der einen Umgang mit fünf strahlenförmig angebrachten Kapellen zeigt. Und der erste Bau, der wirklich in gotischem Stil aufgeführt wurde, ist die Liebfrauenkirche zu Trier (1227—1245) neben dem Dom, bei der der französische Kapellenkranz in selbständiger Weise auf den Zentralbau angewendet wurde, eine in der Gotik einzig dastehende Anlage.

Diese Bauten machten den Anfang im neuen Stil, unzählige folgten. In der mannigfachsten Verschiedenheit sind die Grundrißbildungen entworfen, weit von einander abweichend sind die Formen des Aufbaus. Kleine Dorfkirchen entstehen, ohne Kunst aber mit vielem Geschick aufgeführt. In den Städten erheben sich stattliche Pfarrkirchen, alle im Stile ihrer Zeit, der doch unendlich vielfältig abgewandelt wird. Und die Mönchsorden bauen nach ihrer eigenen Weise die Kirchen und Kapellen.

Es ist nicht möglich, in gedrängter Kürze ein einigermaßen vollständiges Bild dieser reichen Bauentwicklung zu bieten, die oft bei den unscheinbarsten Bauten am lehrreichsten erscheint. Nur eine kleine Gruppe aus dieser unübersehbaren Schar sei darum hier erwähnt als die augenfälligen Hauptdenkmäler der deutschen Gotik: jene sechs größten Dome, von denen drei am Rhein und drei an der Donau stehen.

Von den drei westdeutschen Kathedralen ist rein gotisch nur der Kölner Dom. Er ist nicht nur die größte kirchliche Bauschöpfung, die in Deutschland je unternommen wurde, sondern zweifellos auch die höchste Verkörperung der Gotik. So hat es schon Petrarca empfunden,

Digitized by Google

der den Bau noch im Entstehen sah und von ihm schrieb: „Ich sah ein Gotteshaus, zwar unvollendet, das man aber nicht mit unrecht als die höchste Stufe bezeichnet.“ (Vidi templum urbe media quamvis inexpletum quod haud immerito summum vocant; Brief an Giovanni Colonna.) 1248 war der alte Dom niedergebrannt, noch im selben Jahre legte Erzbischof Konrad von Hochstaden den Grundstein zum jetzigen Bau. Der Plan dazu stammte vom Meister Gerhard, der in voller Absicht ein Werk schaffen wollte, das ein Gesamtergebnis des Könnens der Zeit darstellen und darum keine jener Errungenschaften entbehren sollte, welche in der französischen Schule mit Erfolg beim Kathedralenbau angewendet worden war. Er legte deshalb im Grundriß den Dom von Amiens zu Grunde und den Chor bildet er jenem von Beauvais nach. So entstand eine großartige fünfschiffige Langhausanlage mit dreischiffigem Querhaus, der Chor erhielt einen Umgang und strahlenförmig angeordnete Kapellen.

Nach Gerhard waren vornehmlich die Meister Arnold und sein Sohn Johann thätig. 1322 war der Chor vollendet. Der Weiterbau ging dann unsäglich langsam von statten, der erste Eifer war schon längst verraucht, die Macht und der Reichtum Kölns begannen zu sinken, die alten kirchlichen Mittel hatten ihre antreibende Kraft verloren. 1450 ward auf dem Unterbau des südlichen Turmes der weltberühmte Krahn errichtet, der bald genug überhaupt keine Last mehr zu bewegen hatte: der Bau stand still. Erst Friedrich Wilhelm IV nahm in romantischer Begeisterung die Bauarbeit thatkräftig wieder auf, damit er vollendet werde als ein Werk des Bruderssinns aller Deutschen und aller Bekenntnisse. Am 15. Oktober 1880 hat Kaiser Wilhelm I die Vollendung des riesigen Baues gefeiert, 632 Jahre nach der Grundsteinlegung. Damit war die reichste und reinste Frucht der Gotik zur Reife gekommen, ein Werk von solcher Klarheit, Tadellosigkeit und Durchsichtigkeit des Entwurfs, daß es nicht ohne Grund mit der berechneten Arbeit eines Ingenieurs verglichen worden ist. Es ist fast nur ein Gerüst, ohne ein überflüssiges Glied, in voller Verstandesmäßigkeit ausgebildet. Nur hat das ruhelose Aufwärtsstreben die rechte Einheitlichkeit zerstört, der Innenraum ist für seine riesige Höhe viel zu schmal. Auch sonst läßt sich allerlei an dem Dome

Digitized by Google

tadeln. Und immer wird das der berechtigtste Vorwurf bleiben, daß dieser gewaltige Bau in seiner geradezu ermüdenden Regelmäßigkeit und strengen Gesetzmäßigkeit trotz aller edlen Formen und einfach klaren Verhältnisse einen kalten Eindruck macht, weil seinen Meistern das lodernde Feuer schöpferischer Begeisterung gebrach, das in der Blütezeit der französischen Gotik die Geister der Bauleute durchflammte und dessen milde herzwärmende Glut wir so wohlthuend bei jenem anderen großen deutschen Kirchenbau, dem Straßburger Münster empfinden, dem allerdings wohl auch zu Gute kommt, daß er nicht im hell kühlen rheinischen Kalkstein sondern in warm rotem Vogesensandstein aufgeführt wurde. Seine ältesten Teile, die Krypta, der Chor und das Querschiff, zeigen noch romanische Formen und der Ostabschluß erhält dadurch etwas enges und düsteres. Erst in dem Langhaus, das in besonders edlen und großartigen Verhältnissen gebildet, um 1250 begonnen und 1275 vollendet wurde, gelangte der gotische Stil zur Herrschaft. Die Verhältnisse des Hauptbaues sind überaus glücklich. Das Hauptschiff ist mäßig hoch und sehr breit, viel breiter als das viel höhere Kölner, darum auch umso ruhiger, gemessener, ohne dies nervöse rastlose Himmelstreben der rheinisch-römischen Bischofskirche. Eine eigentümlich weihevolle, geheimnisvolle Stimmung durchwaltet den herrlichen Bau, die sich bis zum wunderbaren Märchenzauber steigert, wenn das Abendlicht goldig durch die buntgedämpften Scheiben des großen Rosenfensters fällt, der schönsten Fensterrose, die je ersonnen ward. Die Schauseite wurde 1277 begonnen; sie ist das Werk Meister Erwins, der bis 1318 den Bau leitete. Wäre sie nach seiner Planung ausgeführt worden: keine gotische Kirche würde sich im Entferntesten an Schönheit mit ihr messen können. Sie zeigt eine bewundernswerte Verschmelzung deutscher und französischer Weise und Form zu einem bezaubernden Ganzen. Das Stabwerk, mit dem der große Meister die Schauseite wie mit einem Steingespinst überdeckt hat, geht in der stilisierten Behandlung des Steins bis zur Grenze des Möglichen und Erlaubten, denn es biegt und formt den harten spröden Stoff fast wie Holz oder Erzguß, aber es ist doch eine überaus geniale Erfindung von köstlicher Wirkung mit dem flimmernden Spiel seiner Lichter und Schatten. Dabei ist die Gliederung der Schauseite ruhig

Digitized by Google

und klar in prachtvoll abgestufter Höhenentwicklung. Leider hat die spätere Zeit gemeint, weit höhere Türme aufrichten zu sollen, als Erwin das beabsichtigt hatte. Davon ist denn freilich nur einer fertig geworden, allerdings in seiner von Hültz (1439) stammenden, durchbrochenen Helmpyramide ein einzigartiges Meisterstück mittelalterlichen Bauvermögen sin seiner Herrschaft über den Stein. Aber der Zwischenbau, der sich um dieser Turmerhöhung willen nötig machte und über die ursprüngliche Schauseite angebracht wurde, schiebt sich doch plump und ungefüge darein.

Auch das Münster von Freiburg hat noch romanische Teile. Sein Querschiff ist 1123 begonnen worden. Daran wurde dann das gotische Langhaus mit der westlichen Schauseite gefügt. Der spätgotische Chor wurde 1513 geweiht. Es ist ein recht einfacher dreischiffiger Bau mit Querhaus und Chorumgang, von edlen Verhältnissen und prachtvoller Raumwirkung bei ziemlich derben Einzelformen. Berühmt ist er vor allem um seines schlanken 116 m hohen Turmes willen geworden, der im 13. Jahrhundert errichtet wurde und an Kühnheit der Konstruktion und an freiem Adel der Form alle Türme der Welt übertrifft. Sein schlicht und kraftvoll gegliederter Unterbau läuft in eine durchbrochene Steinpyramide aus und offenbart in seiner steten Steigerung des Reichtums, in der Leichtigkeit seiner Bildung und Gliederung eine solche ruhige Kraft und kühne Stoffbeherrschung zugleich, daß man nicht ohne Grund gemeint hat, einen solchen Wunderbau, dessen Meister uns nicht genannt wird, könne nur Einer geschaffen haben, jener Einzige, der zu solcher Größe in Plan und Durchführung befähigt gewesen sei: Meister Erwin, der deutsche Künstler vom Straßburger Münster.

Auf unserer Reise zu den großen Domen verlassen wir das Rheinthal und treffen in der Donauebene zuerst auf das als eine gewaltige Masse über die Stadt hoch emporragende Münster von Ulm. Es ist ein spätgotischer Prachtbau, 1377 begonnen, bis Anfang des 16. Jahrhunderts fortgeführt, erst in unseren Tagen (1890) vollendet. Es ist nur eine Pfarrkirche, aber doch — und dies ist bezeichnend für den Stolz und den Reichtum der reichsstädtischen Bürgerschaft — nach dem Kölner Dom die größte gotische Kirche Deutsch-

Digitized by Google

lands. Das Innere, einfach, faſt nüchtern gegliedert, ohne Querhaus, war urſprünglich dreiſchiffig; die mit dem Mittelſchiffe gleich breiten Seitenſchiffe wurden aber 1507 durch ſchlanke Rundpfeiler geteilt und mit zierlichen Sterngewölben verſehen. So iſt die Kirche fünfſchiffig geworden und hat dabei an ihrer Raumwirkung erheblich eingebüßt. Der mächtige glänzend geſchmückte Turm an der weſtlichen Schauſeite, mit prachtvoller dreiteiliger Vorhalle, wurde nach Plänen des dritten Münſterbaumeiſters Ulrich von Enſingen (1392—95) begonnen und Ende des 15. Jahrhunderts bis zum Abſchluß des Vierecks gefördert. Jetzt iſt er nach dem alten, vom achten Münſterbaumeiſter Matthäus Böblinger (1478—94) hinterlaſſenen Aufriß durch Hinzufügung des Achtecks und der Pyramide ausgebaut. Er iſt mit 161 m der höchſte Kirchturm der Welt, dazu eine der kühnſten und und glänzendſten Leiſtungen der Gotik im Geſchmack und in den Formen ihrer Spätzeit.

Auch der Dom zu Regensburg iſt erſt im 19. Jahrhundert ganz vollendet worden. Er wurde 1275 gegründet und in den folgenden Jahrhunderten (bis 1534) bis auf die Türme fertiggeſtellt. Die Verhältniſſe in der Gliederung des von Meiſter Ludwig dem Steinmetzen entworfenen Innern gehen auf franzöſiſche Vorbilder zurück, erſtreben aber neben breiter Großräumigkeit doch eine möglichſt große Einfachheit im Grundriß. Darum tritt weder das Querſchiff über die Flucht der Seitenſchiffe heraus, noch iſt dem Chor die bei gotiſchen Kathedralen übliche reiche Entfaltung mit Chorumgang und Kapellenkranz gegeben; jedes der drei Schiffe endigt in einem eigenen Chor. Um ſo lebhafter wurde die Entwicklung nach der Höhe hin angeſtrebt, ſo daß das Mittelſchiff höher iſt als das des Straßburger Münſters. Nach dieſer Richtung hin war es auch wirkungsvoll, daß der Dom auf einer großen drei Meter hohen Terraſſe errichtet ward, die ihn noch weit über ſeine Umgebung emporhob und zur Anlage einer ſtattlichen Freitreppe den Anlaß gab, auf der man nun zur Schauſeite hinaufſteigt. An dieſer iſt eine eigenartige dreiſeitige Vorhalle angebracht, die dem wuchtigen Bau überaus glücklich einen Anſtrich von anmutiger Zierlichkeit verleiht. Zwei kunſtvoll durchbrochene Türme ſtehen zu beiden Seiten der weſtlichen Portalanlage.

Digitized by Google

Die bei Kathedralen übliche Chorbildung fehlt auch bei dem Stephansdom in Wien, einem herrlichen Denkmal der spätgotischen Zeit und zugleich die reichste und großartigste Hallenkirche, die je errichtet wurde. Der dreischiffige Chor wurde 1340 geweiht. Die Kirche, in Form eines lateinischen Kreuzes aufgeführt, hat drei Schiffe von fast gleicher Höhe und Breite, die von einem einschiffigen Querhause durchschnitten werden. Die reichen Netzgewölbe werden von 18 mit mehr als 100 Standbildern geschmückten, sehr starken Pfeilern getragen. Die Überfülle der schmückenden Zierformen vernichtet hie und da die klare Wirkung der baulichen Gliederung und zeugt eben nicht immer von feinem Geschmack. Auch ist die Lichtzuführung mangelhaft, die Kirche hat dadurch etwas düsteres, trübes erhalten, was eigentlich recht im Gegensatz zu dem Reichtum ihrer Einzelformen steht. Eigentümlich sollten nach der Absicht der Baumeister die Türme angeordnet werden: nicht der westlichen Schauseite, sondern den beiden Langseiten an Stelle des fehlenden Querschiffes vorgelegt. Nur der südliche Turm wurde — 1433 durch Meister Wenzel — vollendet, mußte aber wegen Baufälligkeit abgetragen werden und ist 1860—64 in der alten Weise wieder aufgeführt worden. Seine Verjüngung beginnt merkwürdigerweise schon unten am Erdboden; er hat mithin keinen senkrecht aufsteigenden Unterbau, sondern steigt unmittelbar als Pyramide in die Höhe, was seinem Aussehen etwas Massenhaftes und Plumpes verleiht, obgleich gerade dadurch eine größere Leichtigkeit des Aufwärtsstrebens erreicht werden sollte.

Neben diesen sechs großen Prachtbauten weisen die deutschen Länder noch eine ganze Menge stattlicher Dome auf, die in den reichsten gotischen Formen errichtet worden sind. Auch Pfarrkirchen und Klosterkirchen sind vielfach in echter prächtiger Gotik aufgeführt worden. Daneben geht auch ein Zug nach Einfachheit. Vor allem unter dem Einfluß der Dominikaner und Franziskaner, die sich rasch einen ungemein großen Einfluß auf das kirchliche Leben Deutschlands eroberten, wurden die Kirchenbauten schlichter und begnügten sich mit einem möglichst ungegliederten Grundriß. So wandte sich der Zug der Entwicklung im Laufe der Jahrhunderte mit steigender Neigung der Hallenform zu. Dabei wurde das Querschiff fast durchgängig aufgegeben, um in

Digitized by Google

seiner den Klerus vom Laienvolke scheidenden Form sozusagen rasch genug wieder als trennender Lettner aufzuerstehen. Denn trotz aller entgegenstehenden Versuche der Bettelorden ist eben die katholische Kirche immer wieder der Sonderung der Geistlichen verfallen. Die Grundform für die einfache Pfarrkirche blieb von nun an durch Jahrhunderte ein zumeist in Hallenform gehaltenes dreischiffiges Langhaus mit anstoßendem einschiffigem Chor. Sie wurde dann mit Hilfe der gotischen Wölbetechnik anspruchslos und ansprechend zugleich aufgeführt und blieb das Planschema für den Gemeindegottesdienst so lange, bis die Romantik des 19. Jahrhunderts das Querschiff wieder einführte, das sie meinte, um seiner mittelalterlichen Herkunft und um seiner malerischen Wirkung willen nicht entraten zu können. Diese deutsche Form der querschifflosen Hallenkirchen entbehrte freilich der glänzenden Abstufung und Gliederung, sie hatte etwas Einfaches und Bürgerliches, manchmal auch etwas Nüchternes; es fehlte ihnen das Zauberische, das der vollendeten Gotik eigen war und dessen Märchenstimmung man gern wieder hervorgerufen hätte.

Eine eigentümliche Nachblüte erlebte die gotische Baukunst in den obersächsischen Landen, vor allem im Erzgebirge, dessen nun erschlossener reicher Bergsegen in den rasch aufblühenden Städten eine rege Bauthätigkeit begünstigte. Im Laufe weniger Jahrzehnte entstand dort eine ganze Reihe von Kirchen, die sämtlich von der Hallenanlage ausgehend das Langhaus immer mehr mit dem flacher werdenden Chore zu einem Raume verschmolzen und die Strebepfeiler nach innen zogen oder — wenn man lieber will — die Umfassungsmauern nach außen hinter die Strebepfeiler legte, so daß auch dadurch mehr Raum entstand. Zwischen den so eingezogenen Streben wurden Seitenkapellen angebracht, über denen man wiederum Emporen anlegte, die sogar gelegentlich selbst den flachen Chorabschluß umzogen. Die Formengebung war in diesen Bauten oft überreich, namentlich in den kunstvollen Netz- und Sterngewölben, häufig auch nüchtern und trocken. Auch das Äußere der breit hingelagerten Bauten blieb kahl und kalt. Immerhin zeigte die ganze Anlage dieser Kirchen, daß die Gotik noch nicht erschöpft, sondern weiterer Entwicklung ihrer Konstruktion fähig sei; eigentlich ist hier die Saalkirche erst völlig erreicht. Doch sind

Digitized by Google

diese Keime einer hoffnungsvollen Weiterentfaltung der Gotik nur in wenigen Orten zur Blüte gekommen, da die oben beschriebene Hallenform sich doch bereits als für den katholischen Gottesdienst besonders zweckmäßig eingebürgert hatte und es den liturgischen Ordnungen der Kirche mit ihrer Trennung von Messe und Predigt, von Klerus und Laienvolk mehr an der Ausbildung eines eigenen Chorraumes, also an der alle Teile zusammenfassenden Saalform liegen mußte.

Besondere Pflege hat die gotische Hallenkirche namentlich in Westfalen gefunden, wo man ja schon in romanischer Zeit diese Anlage geliebt hatte. Und auch überall da, wo der Backsteinbau angewendet werden mußte, griff man gleichfalls überwiegend zu dieser Art der Bauform. Dabei gehen diese norddeutschen Baumeister, denen der Haustein nicht zur Verfügung steht, sondern die auf den Ziegel angewiesen sind, vielfach ihren ganz eigenen Gang und geben der deutschen Art und Kunst einen besonders frischen und kräftigen Ausdruck. Sie streben vor allem nach einheitlicher Raumwirkung des Innern und vernachlässigen lieber etwas die reiche Gliederung und die zierende Schmuckform, als daß sie in ihrer ruhigen Einfachheit und klaren, zielsicheren Verständigkeit auf den Eindruck ernster Größe verzichtet hätten. Den Schwung und die künstlerische Freiheit kunstreicher Steinmetzarbeit wird man freilich an ihren Pfeilern und Portalen vergebens suchen, auch der Fialen- und Maßwerkschmuck tritt zurück, das Wuchtige und Massige herrscht auch in solchen Baugliedern vor, die sich sonst gern des reichsten Zierats erfreuten. Aber doch haben diese Ziegelkünstler es trefflich verstanden, ihre Giebel und Fenster durch allerlei aus Formstein hergestellte Gebilde zu gliedern, die Mauern durch verschiedenfarbige Schichten zu beleben und die Wandflächen mit Zierfriesen aus gebranntem Thon zu schmücken. Sie haben sogar in dieser ihrer geometrischen, maßwerkähnlichen Ornamentik einen geradezu unübertrefflichen Formenreichtum offenbart und nicht nur durchbrochene Galerien, Fialen und Wimperge anzubringen verstanden, sondern auch in ihrer schönen einfachen Weise die kunstvollsten Fensterrosen erfunden. Dabei begünstigte die Leichtigkeit und Handlichkeit des Formsteins eine bedeutende Höhenentwicklung der Kirchen und Turmbauten und eine überaus leichte und freie Bildung der Wölbungen.

Digitized by Google

So erzielt diese Bauweise nicht nur glänzende Wirkungen und einen überaus malerischen Gesamteindruck, sondern ihre Kirchen schmiegen sich auch unübertrefflich der heimischen Landschaft an, eine echte rechte trauliche Heimatkunst, die der liebevollen Betrachtung und Wertschätzung weit mehr wert wäre, als ihr gemeinhin gewidmet zu werden pflegt. In der Mark Brandenburg, in Pommern und Mecklenburg herrschte dieser Landschaftsstil, in den Hansestädten nahm er den glänzendsten Aufschwung.

Ein gotischer Backsteinhallenbau von besonderer Schönheit ist die Katharinenkirche zu Brandenburg (1381—1585), die sich namentlich durch eine reiche farbige, zum Teil ganz durchbrochene Außenverzierung auszeichnet.

Weitberühmt ist die Marienkirche zu Danzig, 1343 gegründet, eine Hallenkirche mit dreischiffigem Lang- und Querhaus, beide erweitert durch zwischen den nach innen gezogenen Strebepfeilern liegende Kapellenreihen von gleicher Höhe wie die Haupthallen. Die schönen Netzgewölbe ruhen auf 28 Pfeilern. Der Chor ist gerade geschlossen. Die Einzelformen sind verhältnismäßig dürftig und vielfach sogar plump, aber die Wirkung des Innenraums ist über die Maßen großartig und ernst, und die äußere Erscheinung überaus machtvoll; wie eine Festung ragt das gewaltige Bauwerk über dem Häusermeer der Stadt hervor.

Ein besonders vorzügliches Meisterwerk des niederdeutschen Backsteinbaues ist die Marienkirche zu Lübeck, die für zahlreiche Kirchen jener Küstenländer ein Vorbild wurde. Sie entstand als Ausdruck des Bürgerstolzes zur Zeit der Blüte der alten Hansestadt 1251 bis 1310. Merkwürdigerweise und als eine große Seltenheit im Norden zeigt dieser kolossale Bau in der Anlage den Grundriß einer französischen Kathedrale: dreischiffig mit Chorumgang und Kapellenkranz; auch besitzt er ein vollständig ausgebildetes Strebewerk mit einfachen Bogen und Pfeilern, aber das offenbart ebenso wie die Behandlung der Dienste und die Ausführung der beiden Türme durchaus die klare, folgerichtige Einfachheit, welche ein bezeichnendes wertvolles Merkmal der norddeutschen Backsteinbauten ist. Die 1310 vollendete Briefkapelle zeigt zudem ein Palmengewölbe, das von zwei schlanken 9 m hohen

Digitized by Google

Steinsäulen getragen wird und eine der hervorragendsten Leistungen der Backsteinkunst darstellt.

Neben diesen Hauptdenkmälern nordischer Gotik sind noch zahlreiche andere große Kirchen in jenen Hansestädten aufgeführt, die mit ihren gewaltigen Mauermassen und mächtigen Türmen hoch aus den engen Gassen emporragen. Sie reden alle von großer Vergangenheit und großer Kunst, aber sie alle aufzuzählen ist hier unmöglich.

Ist die Gotik in Frankreich, England und Deutschland nach Landessitte und Volksart ganz verschieden ausgebildet worden, so ist die nationale Gestaltung, die der Stil in Italien fand, noch weit eigenartiger. So recht in Fleisch und Blut ist dem italienischen Volke die gotische Kunst überhaupt nicht übergegangen; es sind doch nur verhältnismäßig wenige Bauten in ihren Formen dort aufgeführt worden. Und wenn sich auch diese Nation dem Siegeszuge gotischer Gedanken und Bildungen nicht hat entziehen können, so war doch in ihr das Erbteil von den Römern her zu stark geblieben, als daß sie die innige Verschmelzung von Bauart und Schmuckform hätte anstreben können, die man vor allem in der nordischen Gotik zu verwirklichen suchte. Im Norden folgt die Ausschmückung unbedingt dem Baugerüst und wächst aus ihm heraus. Für den Italiener bleibt es dabei, daß Bauausführung und Zierschmuck zwei völlig verschiedene Dinge seien; die dekorativen Bestandteile bleiben ihm gänzlich unabhängig von Kern und Körper des Gebäudes. So dichtete er denn nach seiner Weise die Gotik frei um, erstrebte auch bei diesem Stil mit althergebrachter Vorliebe helle und heitere, in horizontaler Richtung sich frei und weit dehnende Hallen, verzichtete darum auf die himmelstrebenden Gewölbe und Pfeiler, ließ das ganze kunstvolle Strebesystem unbeachtet, plagte sich auch nicht damit, die Türme eng mit dem Kirchenkörper zu verknüpfen, behielt dagegen ruhig seine weiten Wandflächen bei, die er nun auf das Glänzendste auszuschmücken suchte. So ward das eigentliche Baugerüst weit einfacher und kunstloser als im Norden, aber um so reicher waren die Zieraten, die mit unerschöpflicher Freude und Freiheit über den gesamten Bau ausgegossen wurden. Der Formenreichtum, der sich in der Zierlichkeit, Mannigfaltigkeit und Wandlungsfähigkeit dieser Gebilde offenbarte, ist erstaunlich groß, und er vor allem nimmt der

Digitized by Google

italienischen Gotik alles düstere, asketische, während er doch nie der würdigen Feierlichkeit entbehrt. Vor allem an den Schauseiten zeigte sich diese überschwängliche Fülle der bildnerischen Ausschmückung, sie wurden zu glänzenden Prunkstücken voll heiterster Würde. In der Grundrißgestaltung hielt man an den überkommenen Formen fest, bildete gern drei Schiffe, von denen sich das mittelste nur wenig über die beiden Seitenschiffe erhob, dehnte aber die Chorbauten nicht sonderlich aus, weil nach einem bis heute beibehaltenen frühmittelalterlichen Brauche die Sitze der zahlreichen Geistlichen aus dem eigentlichen Chor in das Langschiff, in einem besonderen vor oder unter der Vierung befindlichen Gestühlbau gelegt zu werden pflegten.

Eingeführt wurde die Gotik in Italien durch die Cisterzienser, deren 1208 geweihte Abteikirche von Fossanova die neuen Formen zeigt. Aber ihren vollen Sieg erhielt sie erst durch die Bettelorden und Predigermönche. Sie kam ja gerade der Eigenart des h. Franz von Assisi zurecht, der selbst, durch den Handel seines Vaters und durch andere Umstände von Frankreich stark beeinflußt war und als das „Französlein" nun auch für seine neue Auffassung des alten Evangeliums nach der neuen französischen Kunstweise griff. Darum auch die von ihm gebauten kleinen und bescheidenen Kirchen im Spitzbogenstil errichtet wurden. So ist denn auch die Mutterkirche des Franziskanerordens, die bald nach dem Tode des Heiligen durch Filippo da Campello (nicht durch den Deutschen Jacopo) errichtete Kirche S. Franzesko zu Assisi ein gotischer Bau (1253 vollendet). Es ist eine Doppelkirche; die einschiffige Unterkirche als Gruftkirche und als Sammelort der zum Grabe strömenden Pilger zwar geräumig, aber kryptenartig gebaut, mit gewaltigen, von schweren Rippen durchzogenen Kreuzgewölben auf niedrigen Mauerpfeilern. Die gleichfalls einschiffige Oberkirche mit Querschiff ist ein hoher lichter Bau mit schlanken Fenstern und einfachem Maßwerk.

Vom Fuße der Alpen wanderte der gotische Stil im Gefolge der Franziskaner und bald auch der Dominikaner bis nach Sizilien herunter. Die berühmtesten Ordenskirchen der italienischen Städte sind ebensoviele Beispiele italienischer Gotik. Durch die Orden ist sogar auch Rom, das die romanische Kunst ganz abgelehnt hatte und sich nun

Digitized by Google

naturgemäß auch spröde gegen die neuen, unklassischen Formen verhielt, ein wenig dem gotischen Stile unterworfen worden. Hoch oben auf dem kapitolinischen Hügel, wo einst die alte Burg über der ewigen Stadt ragte, bauten die Franziskaner an die alte flachgedeckte Basilika S. Maria Araceli, die ihnen 1250 vom Papst übergeben worden war, einen gotischen Chor mit Seitenkapellen. Und den Dominikanern war es sogar möglich, die einzige ganz gotische Kirche Roms zu errichten; auf den Trümmern eines alten Minervatempels neben dem Pantheon fingen sie 1280 an, ihre Kirche S. Maria sopra Minerva zu bauen, einen dreischiffigen Bau mit Spitzbogen, Pfeilern und Kreuzgewölben, von verhältnismäßig geringer Höhe mit kleinen Fenstern, wie das das römische Sonnenlicht erfordert, und mit allerlei antiken Erinnerungen in den Formen der Pilaster und Säulen, ein schöner, stimmungsvoller, feierlicher Raum, der auch dem marmornen Christus die Heimstatt bietet, den Michelangelos gewaltige Hand als die Gestalt eines lebendigen Helden aus dem toten Stein gemeißelt hat.

Unter den Kathedralbauten nehmen die Dome von Florenz Siena und Orvieto als die reinsten Denkmäler italienischer Gotik den ersten Rang ein.

Der Dom von Florenz ist noch in den Tagen Dantes (1296) begonnen und von Arnolfo di Cambio entworfen, von einer Reihe anderer Werkmeister im Lauf der Jahrhunderte vollendet worden. Er ist in den kühnsten Verhältnissen angelegt, sein 18 m breites Mittelschiff ist weiter als bei den größten Domen des Nordens. Nur wenige kreuzförmige Pfeiler tragen die vier kolossalen quadratischen Kreuzgewölbe. Auf das dreischiffige Langhaus folgt ein mächtiger achteckiger Kuppelraum, an den sich drei große aus dem Achteck gebildete Räume als Querhaus und riesige Choranlage legen. Der Eindruck des Innern in seiner großartigen Einfachheit und Kühnheit ist überwältigend, wenn man auch vielleicht eine bessere Beleuchtung wünschen möchte. Das baukünstlerische Glanzstück des Doms, die herrliche Kuppel, stammt aus den Tagen der Früh-Renaissance und ist von Brunelleschi erbaut, der damit die Gotik verließ und dem neuen Stile den Sieg verschafft hat. Die reiche Schauseite ist ein Werk der Gegenwart. Im übrigen ist das Äußere reicher gegliedert

Digitized by Google

als das Innere, wozu auch der in Toskana beliebte Wechsel der mehrfarbigen Marmorverkleidung das Seinige wohlthuend beiträgt. Weltberühmt ist der wunderbare Glockenturm, der sich nach italienischer Sitte neben dem Dom erhebt, von Giotto begonnen. Er steigt auf quadratischem Grundplane in fünf Stockwerken unverkürzt in die Höhe, mit fein berechneter, nach oben sich vergrößernder Fensterdurchbrechung und vollständiger bunter Marmorbekleidung; die gotischen Formen dienen nur zum Schmuck.

Die alte Eifersucht ließ Siena nicht ruhen, als der Bau in Florenz so herrlich gedieh. Es mußte nun auch seine herrliche Kathedrale haben und so entstand der Dom von Siena mit dreischiffigem Langhaus, Querschiff und Chor und vor allem mit seiner Schauseite, die das prächtigste Meisterstück der italienischen Gotik darstellt. An ihr ist kein Stein ohne Schmuck gelassen, künstlich bearbeitete Säulen schmücken die wundervollen Portale und setzen sich fort, Bildwerk Mosaiken, ornamentale Zierden und dies alles in verschiedenen Farben folgen sich bis oben hin. Der überfließende Reichtum der Formen und die sprudelnde Fülle der Phantasie, die sich hier offenbaren, haben hier ein gotisches Gebilde geschaffen, das mit seiner energischen Gliederung und entzückenden Dekoration von unvergleichlicher Wirkung ist. Und keine andere Kirche der Welt kann sich eines so künstlerisch geschmückten Fußbodens rühmen, wie er hier im Marmor durch kunstvolle Umrißzeichnungen gebildet wurde, die eine ganze Bilderbibel darstellen.

In ähnlicher Weise wie in Siena wurde auch die Stirnseite des Domes von Orvieto behandelt; auch sie wirkt durch den Adel und die Klarheit ihres Aufbaues und durch die weise Beschränkung des Zierwerks auf Flachbilder und Mosaiken berückend schön. Im Innern des dreischiffigen Baus fällt vor allem der offene, reichverzierte Dachstuhl auf.

Einmal hat Italien auch unter Verdrängung der sonst üblichen franziskanischen Planform eine Kirche im Grundriß des französischen Kathedralstils errichtet, nicht eben zu seinem Heile, denn der Bau, der durch lange, lange Jahre ein steter Zankapfel zwischen hochstrebenden deutschen und französischen Meistern auf der einen und eifersüchtigen italienischen Baukünstlern auf der andern Seite gewesen ist, genießt zwar einen weiten Ruhm, ist aber doch eigentlich ein zusammen-

Digitized by Google

gestückeltes Werk ohne einheitlichen Charakter. Es ist der marmorweiße Dom von Mailand, die glänzendste und kostbarste gotische Kathedrale Italiens, nächst der Peterskirche in Rom auch seine größte, 1386 begonnen und nach Burckhardts seiner Äußerung „ein Weihgeschenk des Renaissance-Humors am Grabe der verblichenen Gotik". Ein fünfschiffiges Langhaus wird von einem dreischiffigen Querbau durchschnitten. Der vieleckig abschließende Chor ist dreischiffig und mit einem niedrigen Umgang versehen. Das Innere fesselt durch großartige Würde und die schöne klare Anordnung des Grundplans. Aber die Einzelformen wie die Bildung der Pfeiler und ihrer Grundlage sind oft unglaublich geschmacklos, ja barbarisch. Das Äußere mit seinen gewaltigen Massen, seiner Marmorverschwendung, seiner unendlichen Welt von Fialen und Pfeilern und seinen 6000 Standbildern wird zwar, zumal im verklärenden Silberdämmerlicht des Mondes, nie seines gewaltigen Eindrucks verfehlen, hat aber mit seiner Zwiespältigkeit in der Richtung, die zwischen der Betonung des Wagerechten und des Senkrechten schwankt, um schließlich plump auseinander zu gehen, und mit seiner überladenen Häufung der Schmuckformen künstlerisch eigentlich recht wenig Wert. Napoleon I hat den Bau erst vollendet und meinte etwas Großes zu thun, wenn er der gotischen Kirche eine Barock-Schauseite anfügte.

5. Der gotische Bilderkreis.

Genau wie das baukünstlerische Schaffen allmählich aus dem romanischen in den gotischen Stil überleitet und mancherlei Übergangsstufen diesen Umschwung vermitteln, so fließen auch nach und nach die Formen der romanischen Bildnerei und Malerei in die gotischen über; und so leise vollzieht sich hier der Übergang, daß man es schon stark bemängelt hat, überhaupt einen Unterschied zwischen romanischen und gotischen Bildwerken feststellen zu wollen. Das mag wohl für den seine Berechtigung haben, der die Entwicklung der gesamten Kunstgeschichte in ihrem unaufhaltsamen Flusse darzustellen sucht; aber wer das Werden und Wachsen nur der kirchlichen Kunst beobachtet und beschreibt, wird schon durch einen Blick auf die so große Verschiedenheit einer roma-

Digitized by Google

mischen und einer gotischen Kirche darüber belehrt, daß zwei von einander so stark abweichende Bauwerke auch der Bildnerei und der Malerei so verschiedene Aufgaben zur Ausschmückung stellen, daß sich diese Künste in den beiden Zeitaltern ganz unbedingt verschieden entwickeln müssen. Und es bedarf nur noch ein wenig Übung im Betrachten von Kunstwerken, um wahrzunehmen, wie thatsächlich sich die Bildwerke der gotischen Zeit von der romanischen unterscheiden. Weniger dem Inhalt nach, denn der Kreis der Vorstellungen wurde zwar in dieser Hochblüte des Mittelalters noch etwas bereichert und erweitert, war aber seinen Hauptzügen nach schon vorher abgeschlossen gewesen. Aber die Form des Kunstwerks läßt ein gewaltiges begeistertes Ringen nach neuen Stilgesetzen und Anschauungen deutlich erkennen und zeigt, daß die gotische Zeit einen neuen Lebensinhalt erreicht hatte, der nach neuem Ausdruck strebte.

Es wird sich hier zunächst darum handeln, den Inhalt des mittelalterlichen Bilderkreises, wie er sich jetzt völlig ausgebildet hatte und wie er dem von der Kirche geleiteten Volksbewußtsein entsprach, auf seine Vorstellungen und befruchtenden Triebkräfte hin anzusehen oder — um mit der gelehrten Zunftsprache zu reden — eine kurze Ikonographie und Symbolik der mittelalterlichen Kunst zu bieten, natürlich auch hier nur einige wenige Hauptpunkte flüchtig berührend.

Die Hauptquelle für alle diese tausend Darstellungen des christlich-religiösen Glaubenslebens bleibt selbstverständlich die Bibel, die gelegentlich rein geschichtlich, zumeist aber typologisch und allegorisch aufgefaßt wird. Namentlich das alte Testament hat je länger je mehr darunter zu leiden, daß in seine schlichten Erzählungen allerlei Wundersames und Vorbildliches hineingeheimnißt wurde, damit es nur ja auch ein christliches Lehrbuch werde. Dabei schwinden die altchristlichen Schilderungen von Adam und Eva immer mehr, die Naivetät, mit der einst Noah in der Arche dargestellt wurde, wird verlassen, aber allerhand neue Vorgänge der alttestamentlichen Erzählung treten hinzu. Die Opfer Isaaks und Melchisedeks erhalten sich als beliebte Vorbilder für Jesu Opfertod. Patriarchen und Propheten werden auf mannigfachste Weise als die Urbilder des Evangeliums aufgefaßt und dargestellt. Immerhin ist die Zahl der Vorgänge und Gestalten, die

Digitized by Google

aus dem neuen Testament zur Darstellung gewählt werden, doch erheblich größer als die der jüdischen Vorgeschichte entnommenen. Das Bild Christi, das die romanische Zeit durchweg als das eines bärtigen Mannes mittleren Alters festgehalten hat, vom kreuzförmig gespaltenen Strahlenkranz umgeben, eine deutliche Fortsetzung der altüberkommenen lateinischen Bildung, wird von der Gotik am liebsten völlig unbefangen als der Charakterkopf eines germanischen Helden dargestellt. Das häufig abgebildete Veronikatuch gab reichlich Veranlassung, auch im Antlitz des Schmerzensmannes — wenn anders man ihn überhaupt als Leidenden zeichnete und nicht auch hier den siegreich Lebenden wiedergab — diese starken Manneszüge wiederzugeben. Von den einzelnen Ereignissen aus Jesu Leben erhielt die Geburt in Bethlehem unter starker Einwirkung allerlei legendarischer Zusätze sehr bald einen gewissen idyllischen Charakter mit manchen kleinen Zügen aus dem Leben, die Darstellung im Tempel entwickelte sich zu einem beliebten, reich belebten Gestaltenbild, was dann noch im höheren Grade von der Anbetung durch die Weisen gilt, die schon seit dem 10. Jahrhundert als die heiligen drei Könige mit reichem Gefolge erscheinen. Eine willkommene Gelegenheit, eine Landschaft im Frühlingsschimmer und das Behagen stillen Familienglücks abzubilden, bot die Flucht nach Egypten mit ihren vielen sagenhaften Ausmalungen. Sehr beliebt ist jederzeit die Taufe Jesu im Jordan gewesen; dagegen blieb die Versuchung in der Wüste ein der Kirche fremder Gegenstand. Von den mancherlei Wunderthaten des Herrn wurde eine ganz bestimmte Zahl, vor allem die durch die Perikopen naheliegenden, ausgewählt; dabei blieben die beiden zuerst dargestellten: die Hochzeit zu Kana und die Auferweckung des Lazarus durch die Jahrhunderte hindurch unbestritten die beliebtesten. Während aber dem christlichen Altertume die Leidensgeschichte fast völlig fremd geblieben war, wurden jetzt im hohen Mittelalter in der düstern und innigen Betrachtung des Mönchslebens die mancherlei grausigen Vorgänge aus jener Nacht, da Jesus verraten ward, besonders bevorzugte Bildgegenstände. Was hier irgendwie der Bibel zu entnehmen war und was man ihr zugedichtet hatte, wie den jetzt aufkommenden Abschied Jesu von Maria, wurde mit besonderer Genauigkeit dargestellt. Durch Verbindung verschiede-

Digitized by Google

ner biblischer Passionsvorgänge mit einigen weiteren auf Überlieferung beruhenden Vorwürfen schuf das ausgehende Mittelalter die sogenannten Stationen oder den Kreuzweg; die Zahl, Reihenfolge und Benennung der einzelnen Leidensstationen blieb aber lange schwankend und ist erst im 17. Jahrhundert von der Congregatio Indulgentiarum in Rom festgesetzt worden. Seitdem zählt man 14 Stationen. Das Hauptstück der christlichen Kunst ist seit dem frühen Mittelalter stets die Kreuzigung geblieben. Das Bild des Gekreuzigten hat sich dabei im Laufe der Jahrhunderte mannigfach verändert. Zuerst wurde mit mancherlei Zwischenstufen der Übergang von der altchristlich-römischen Auffassung zur byzantinischen vorgenommen. Zur romanischen Zeit, die den Gedanken des siegreichen Helden- und Völkerkönigs ausbildete und das auch durch Hinzunehmen der Königskrone äußerlich zeigte, liebte man es, den auch am Todeskreuze machtvoll Lebenden mit nach oben gerichteten Armen darzustellen, dabei ein Trittbrett für die Füße und einen Nagel für je einen Fuß. In der Gotik weicht nun die Königskrone der Dornenkrone, deren Auftreten höchst bezeichnend für die Auffassung des hohen Mittelalters ist, die Gestalt des siegreich leidenden und kraftvoll überwindenden Herrn schwindet; die tief ergreifende seelische Erregung des Zeitalters zeigt sich in dem ausgebogenen, stark geschwungenen Körper, dem oft so schmerzerfüllten, ja schmerzverzerrten Ausdruck des leidvollen Gesichts, in der Verrenkung der Glieder, in den übereinander gelegten Füßen mit einem Nagel für beide u. a. m. Die gewöhnlichen Zeugen des Kreuztodes sind Maria und Johannes; die beiden Schächer treten erst allmählich hinzu und werden je länger je realistischer dargestellt. Allerlei allegorisch-symbolische Zuthaten vervollkommnen das traurige Bild. Zu unzähligen ergreifenden Werken voll seelischer Vertiefung hat namentlich der deutschen Kunst die Trauer der Gottesmutter am Leichnam des Sohnes Anlaß gegeben; auch die Grablegung wurde gern dargestellt, um den großen Schmerz der Leidtragenden zu zeigen. Die Auferstehung wurde in der altchristlichen Kirche durch das von Hütern bewachte oder von den Frauen besuchte Grab vorgestellt. Sehr lange wurde in der Christenheit diese zarte und doch deutliche Andeutung des geheimnisvollen Vorgangs bewahrt, ehe man im 13. Jahrhundert zur Schilde-

Digitized by Google

rung der Thatsache selbst fortschritt. Aber auch damals begnügte man sich in verständiger Schlichtheit mit dem einfachen Schweben des Herrn über dem leeren Grabe. Erst einer späteren Zeit blieb es vorbehalten, das Unbeschreibliche mit allen Kleinzügen eines wirklichen Vorgangs nachbilden zu wollen. Die Erscheinung des Auferstandenen vor Maria wurde seit dem 13. Jahrhundert ein beliebter Bildgegenstand. Der Gang nach Emmaus wird erst im 14. Jahrhundert von der Kunst aufgegriffen. Die Himmelfahrt bleibt sehr lange als eine Abbildung des thronenden Christus im Strahlenkranze, unter ihm die Apostel, in deren Mitte Maria. Auch hier hat uns eine spätere Kunst ein Aufschweben in die Himmelshöhen darzustellen gewagt und es dann geliebt, als letzte Hinterlassenschaft Jesu auf Erden seine beiden Fußstapfen auf dem Gipfel des Ölbergs abzubilden.

Neben der Bibel war die Gottesdienstordnung eine Hauptquelle der mittelalterlichen Kunstvorstellungen; durch ihre Vermittlung wurden geradezu erst die biblischen Vorgänge und Gestalten der Kunst zugeführt. Ordnet sich doch im Geiste der Papstkirche die liturgische Meßfeier so, daß in ihr sowohl durch Worte als auch durch symbolische Handlungen das gesamte Erlösungswerk vom Eintritt Jesu in die Welt bis zur Himmelfahrt dargestellt wird. Diesem Gesichtspunkte ordnete sich der gesamte malerische und bildnerische Schmuck des Kirchengebäudes unter, er allein wirkte bestimmend auf die Auswahl der biblischen Gegenstände und veranlaßte diese ganze oft gezwungen erkünstelte, oft aber auch hoch poetische und tief fromme Symbolik, die sich über den ganzen gottesdienstlichen Raum erstreckt. Das Gotteshaus stellt demnach ein Abbild der geistigen Kirche dar; das was sich in ihr hauptsächlich vollzieht, das liturgische Meßopfer als die kurze Zusammenfassung des göttlichen Heilswerks muß nun auch räumlich und bildlich zum Ausdruck kommen von den zur Kirche ladenden und lockenden Gestalten am Portal bis zur Darstellung des Weltgerichts, mit dem die Liturgie abschließt und das auf den Abschluß des Kirchenraums, im Chor abgebildet wird.

Überaus beliebt wurde die Darstellung des Glaubensbekenntnisses, vornehmlich also der zwölf Artikel, die wir heute als die drei des Apostolikums zu kennen pflegen. Da gab es denn Veranlassung,

Digitized by Google

das zur Darstellung zu bringen, was sich die alte Kirche gescheut hatte abzubilden oder doch höchstens nur durch eine aus Wolken herabreichende Hand zu verbildlichen: die Gestalt Gottvaters, des allgegenwärtigen Geistes. Im 12. Jahrhundert fing man an die Gestalt des Sohnes auch auf den Vater zu übertragen, sodaß man manchmal nur schwer erraten kann, ob der Vater oder der Sohn gemeint sei. Die Spätgotik aber that den weiteren Schritt und bildete für Gottvater ein eigenes Bild: einen Greis von 60 bis 80 Jahren mit langem weißem ungeteiltem Bart, bekleidet mit den Abzeichen der Majestät, in der Tracht des Papstes, Kaisers oder Königs. Der heilige Geist ist begreiflicherweise stets als weiße Taube dargestellt worden. Die Engel waren zumeist geflügelte reife Jünglingsgestalten in der Diakonentracht, mit der Gotik kamen nun auch schwebende Flügelknaben auf. Den Teufel hat das Altertum nur unter dem Sinnbild der Schlange oder des Drachen oder des Löwen abgebildet. Im 11. Jahrhundert war der böse Engel aufgekommen, die Gotik liebte dann das Zerrbild in menschlicher oder in tierischer Gestalt darzustellen und verschwendete viel Phantasie daran, diesem Ungetüm immer neue häßliche Züge zuzufügen. Dieselbe Zeit hat auch begonnen, vor der Darstellung anderer Katechismussätze nicht mehr zurückzuschrecken, und mit Vorliebe die Tugenden und Laster allegorisch verbildlicht, auch Gestalten für die sieben Gaben der heiligen Geister, die acht Seligkeiten und die sieben Sakramente erdacht.

Dabei muß doch hervorgehoben werden, daß der Einfluß des Altertums auf die bildende Kunst des Mittelalters nicht so gering war, wie man gemeinhin annimmt. Ein völlig bewußter Bruch mit der Antike ist überhaupt nie eingetreten, sondern die alten Vorstellungskreise und Vorbilder sind stets wach geblieben. Schon dadurch, daß die lateinische Sprache die Weltsprache geblieben war, mußte fortwährend der Zusammenhang mit der römischen Kultur gewahrt bleiben. Der Sieg der aristotelischen Philosophie und die mittelalterliche Wertschätzung des Virgil haben diese Verbindung mit der fernen Vergangenheit nur umso enger geknüpft. Und so erstanden die Sibyllen des alten Rom zu neuem Leben als die Person gewordenen Ahnungen des Heidentums vom christlichen Heil und erhielten als die weiblichen Ge-

Digitized by Google

genstücke zu den alttestamentlichen Propheten eine erstaunliche Volkstümlichkeit.

Da für den mittelalterlichen Bilderkreis die Tierwelt von größter Bedeutung war, ist es nicht verwunderlich, daß ganze große Bücher, die Bestiarien, geschrieben wurden, in denen mit mehr oder weniger Aufwand von frommem Scharfsinn der Heilswert der einzelnen Tiergestalten beschrieben und aufgezeichnet war. Dabei wurde freilich die altüberkommene Überlieferung vielfach verlassen und es kam zu einer wunderlichen Verwirrung in diesen Vorlagewerken für die Kunst. So erscheinen denn dieselben Tiere wie der Löwe bald als Sinnbild Christi bald als das des Teufels. Von den 92 Tierbildern mit denen man Jesu Person und Leben abbilden sollte oder durfte, konnten die meisten gelegentlich auch einen ganz anderen Sinn haben. Im allgemeinen wurde die alte jüdische Unterscheidung von reinen und unreinen Tieren mit werkwürdiger Zähigkeit festgehalten und den Darstellungen der Tugenden und Laster zu Grunde gelegt. Daneben fanden namentlich die Äsopischen Tafeln mannigfache Verwendung. Und allerlei märchenhafte Gestalten, von denen die Reisenden wundersame Kunde in die Heimat gebracht hatten, gaben dem sinnenden Geist erwünschte Veranlassung, als Sinnbilder für heilige Lehren zu gelten. So ward das Einhorn, das in den Schoß der Jungfrau floh, zum Symbol der Keuschheit, und der Pelikan, der sich selbst das Herz aufreißt, um mit seinem Blute die Jungen zu tränken, wird ein Hinweis auf Jesu Sterben. Gelegentlich sind die dargestellten Tiere dem Tierepos entnommen und haben dann wohl satirische Bedeutung wie der predigende Fuchs, der die Geistlichkeit verspotten soll. Oder sie gehören dem astronomischen Tierkreise an, wie denn die Volksvorstellungen und Priestermeinungen über die Zeit und deren Einteilung einen ziemlich starken Einfluß auf die Kunstgebilde gehabt haben. Man stellte auch die Jahreszeiten und das Leben des Menschen in seinen verschiedenen Altersstufen dar, und griff auch sonst zur alten Sage zurück.

Einen unermeßlichen Stoff für die Befruchtung der christlichen und künstlerischen Phantasie boten die Heiligenlegenden des Mittelalters dar. Und hier war es wiederum die Maria, die im Mittelpunkt des Heiligenlebens stehend, der Kunst einen unerschöpflichen Reich-

Digitized by Google

tum von wertvollen Vorwürfen lieferte. Ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß auch ein Protestant unbefangen genug sein kann, diesen Mariendienst nicht nur zu verzeichnen, sondern auch innerlich zu begreifen; aber ich glaube, man wird um der Gerechtigkeit willen hier am besten der Führung eines Katholiken folgen, wenn man die innere Bedeutung der Madonnenverehrung erfahren und wissen will, was auch der freisinnige und vorurteilslose römische Christ für seine Frömmigkeit an diesem Kultus der lieben Frau hat. Der wissenschaftlich geschulteste und künstlerisch am lebhaftesten mit- und nachempfindende katholische Theolog und Kunstgelehrte der Gegenwart, der leider allzufrüh heimgegangene Professor Franz Xaver Kraus hat folgende Entwicklungsgeschichte des Marienbildes entworfen. Die altchristliche Kunst habe vor allem die geschichtliche Stellung der Maria betont, das Kind deshalb in den Vordergrund gerückt, die Mutter aber mehr nebensächlich, doch in einer glücklichen Vermischung von Hoheit und Anmut behandelt, wobei Unterschiede nur in dem darzustellenden Alter der heiligen Frau und in der nationalen Auffassung des weiblichen Idealkopfes wahrzunehmen seien. Diese schöne Verbindung von Liebreiz und Würde sei in der byzantinischen Kunst mehr und mehr in ceremoniöse Feierlichkeit und schließlich in steife Leblosigkeit übergegangen. Die romanische Zeit habe es geliebt, die Maria — wie ihren göttlichen Sohn — in Herrschermajestät als Königin vorzustellen, darum sei damals das beliebte Bild der Marienkrönung entstanden und es erschien allenthalben die Krönungskrone auf ihrem Haupte. Die Gotik endlich habe in Italien die Vorstellung der Donna angelicata, in Deutschland die „unserer lieben Frau“ gebracht: das Bild der jungfräulichen Gottesmutter, die aber nicht in starrer unzugänglicher Hoheit thront, wie die byzantinische Herrin, sondern die als Mutter der Barmherzigkeit mitten unter uns wohnt, leibt und lebt. „Ihr hat der Germane des Mittelalters die ganze Tiefe seines Gemüts geliehen, in ihr ist das Ideal des Weibes, wie es deutscher und französischer Ritterdienst, wie es der Minnesang des Troubadours, wie es die höfische Dichtung des 13. Jahrhunderts ausgebildet haben, in edelster Verklärung ausgestaltet . . . Eine unübersehbare Zahl von Bildwerken hat das Leben der seligsten Jungfrau geschildert; es sind nahezu hundert verschiedene Szenen,

Digitized by Google

welche sich hier von der Geburt Mariä bis zu ihrer Himmelfahrt und darüber hinaus aufzählen ließen. In dieser Reihe von Bildern hat sich alles zusammengehäuft, was im Geiste des Mittelalters die Vorgänge des irdischen Lebens, die Dinge des Hauses, der Familie, das Glück des Kindes und des reifen Alters, die Beseligung der gottgeweihten Jungfrau und die der Hausfrau und Mutter, die Freuden und Leiden unseres Daseins, der Frieden der stillen Zelle und der Kampf mit den wildesten Gewalten — was alle diese Dinge mit dem Jenseits verknüpft und das Himmlische mit dem Irdischen verwob." Ich meine, das läßt sich so recht wohl hören und verstehen, denn es sagt doch nur mit etwas hohen Worten die unumstößliche Wahrheit: daß die kirchliche Kunst der Marienverehrung das beste verdankt, was sie im Mittelalter hervorgebracht hat. Wie nahe freilich bei solcher Lobeserhebung und Wesenszeichnung die Grenze liegt, über der die begreifliche Überschwenglichkeit des katholischen Gefühls für uns zur Abgeschmacktheit wird, zeigt die Äußerung des auch durchaus kunstgelehrten und kunstverständigen Benediktiners Kuhn, der sich zu den überhohen Worten versteigt, der tiefere Grund für die in dem gesamten gotischen Zeitalter beliebte künstlerische und kultische Auszeichnung der Maria sei der, daß die Gotik eben selbst die Kunst der jungfräulichen Anmut und der reinen Tugend gewesen sei, und darum wie von selbst in Maria mit dem Kinde am liebsten und oft auch am glücklichsten ihr eigenes Ideal verkörpere. Das ist wieder ein Stück von jener ungesunden Verhimmelung der Gotik, deren Nachklänge bis in unsere protestantische Gegenwart hineintönen und deren Tadel unsereinem alsbald den Vorwurf der Gotenfeindschaft einzubringen pflegt.

Hinter der Maria steht nun in unübersehbarer Reihe eine ganze Wolke von Heiligen, jeder Einzelne durch Gesichtsbildung und Körperhaltung, durch Gewand und beigefügtes Sinnbild besonders gekennzeichnet und von den anderen unterschieden; viele von ihnen, wenn auch im Wechsel der Zeiten und in der Mannigfaltigkeit der Volksstämme verschieden, besonders beliebt. Es gehört schon ein tüchtiges Stück Geduld und Wissenschaft dazu, alle diese Männer und Frauen alsbald an der Art ihrer Darstellung zu erkennen — und dies Stück Gelehrsamkeit wollen wir getrost unseren katholischen Mitforschern über-

Digitized by Google

lassen. Nur sei hier kurz bemerkt, daß die ungesunden Geschmacklosigkeiten, die dem evangelischen Christen diese Heiligenbilder oft so abstoßend machen, in der gotischen Zeit noch kaum vorkommen; sie gehören vielmehr der Renaissancekunst mit ihrer allmählich sich steigernden überhitzten Inbrunst an.

Etwas gewunden pflegen die Auslegungen der katholischen Forscher angesichts der Spottbilder zu werden, die reichlich an den gotischen Kirchen angebracht sind und sich doch zumeist mit der Lüsternheit und Heuchelei der Priester und Mönche beschäftigen. Darin sei — so meinen sie — nicht etwa eine Verhöhnung der Kirche und des Klerus zu erblicken, zumal ja diese Bildwerke ursprünglich von Geistlichen selbst ausgegangen, jedenfalls stets unter ihren Augen ausgeführt seien, sondern die Kirche selbst sei es gewesen, die durch jene Zerrbilder die Kleriker gewarnt und durch offene Ausstellung solcher Werke vor den Augen der Laien die öffentliche Meinung ehrlich zum Zeugen und Richter aufgerufen habe, wenn Bischöfe, Priester, Mönche und Nonnen vom rechten Pfade abweichen wollten. „Wenn man's so hört, möcht's leidlich scheinen", aber es ist doch etwas gar zu beschönigend ausgedrückt. Es geht doch durchs ganze Mittelalter ein starker Protest des Bürgertums und der Bauernschaft gegen die Sittenlosigkeit der Geistlichen, die durchaus nicht nur als eine — noch dazu von der amtlichen Kirche alsbald gerügte — Ausnahme angesehen wird, sondern die man als etwas weit verbreitetes und von obenher selbst verübtes und gebilligtes betrachtet. Und diese aus tiefem sittlichen Ernste stammende Anklage ist nicht nur in Wort und Schrift zum Ausdruck gekommen, sondern hat sich auch mit grimmigem Humor in diesen beißenden und geißelnden Bildnereien Luft gemacht. Sie waren doch noch etwas bedeutsameres als die Fliegenden Blätter und der Kladderadatsch der Gotik, wie man uns gern einreden möchte! —

Alle diese heiligen Figuren, die zumeist schon in früheren Zeiten abgebildet worden waren, wurden nun in ihrer Gestaltung vom neuen Stil erfaßt. Es wehte ein Hauch frischer künstlerischer Begeisterung durch die Lande. Die Meister öffneten ihre Augen für das Natürliche und fingen an, die menschlichen Gestalten in Körperform und Gewandung nicht mehr zu gestalten, wie es ihre Väter gethan hatten, sondern wie

Digitized by Google

sie es selbst sahen, wenn sie ihre Vorbilder in der umgebenden Natur vor Augen hatten. Und weil nun nicht mehr stattliche Würde und gemessene Feierlichkeit, sondern innige Sehnsucht und schwärmerische Hingebung sich in den gemeißelten und gemalten Gestalten aussprechen sollte, so verloren diese gotischen Gestalten das an die Antike erinnernde Gepräge erhabener Ruhe, sie wurden jugendlich mit zarten Gliedern, hoch und schlank gebildet, auch die Männer erhielten etwas weiblich Anmutiges, wie es der Blütezeit des Minnedienstes wohl entsprach; und die an Geziertheit grenzende Zierlichkeit des Benehmens, die damals bei den höheren Ständen aufkam, hat oft genug dahin geführt, daß das Streben nach Lieblichkeit und der Grundzug des Gestreckten, Schlanken zur Unnatur und zu gewundenen Stellungen führte. Das war überhaupt das Kennzeichen dieser gotischen Gestalten, das sie mit stark ausbiegender Seitenbewegung der Hüften, die eine Biegung des Oberkörpers nach der entgegengesetzten Seite bedingte, eine Sförmige Schwingung der Mittellinie annahmen. Mit großer Feinheit lernten die Künstler des 13. Jahrhunderts den Seelenausdruck in den Gesichtern wiederzugeben, und zwar sprechen sie die feinen Regungen ihres Seelenlebens zumeist durch einen Zug lächelnder Holdseligkeit aus, der fast ausnahmslos das Gesicht freundlich erhellt, dabei leicht den Ausdruck der Kraft und der ernsten Größe vermissen läßt und später auch in weichliche Ziererei ausartet. Prächtig fließen die Falten der Gewandung in sanften schöngeschwungenen Linien an den schlanken, zart hingeschmiegten Gliedern bis auf die Füße herab; die Stoffe selbst sind aus feiner, weicher Wolle. Dieser mannigfach geschwungene Faltenwurf wird später in übertriebener Ausbildung durch seine vielfache Knitterung steif und häßlich.

6. Die gotische Bildnerei.

Im allgemeinen war die gotische Baukunst der Ausbildung einer entsprechend hervorragenden Bildnerei nicht günstig. Wir können vielmehr wahrnehmen, wie wenigstens in Deutschland der köstliche Aufschwung, den die Bildhauerkunst noch eben genommen hatte, rasch wieder verfiel, sobald es galt, die gotischen Kirchen mit Werken des Meißels

Digitized by Google

zu schmücken. Das könnte einem wundernehmen, angesichts der übergroßen Zahl von Bildsäulen und Flachbildern aller Art, mit denen all die Portale und Galerien, die Strebepfeiler und Tabernakel einer einzigen Kathedrale verziert werden mußten. Aber die Zahl thut's eben nicht, sondern im Gegenteil, der Massenverbrauch von Bildnereien ist der Einzelausbildung und seelischen Vertiefung der Gestalten hinderlich und führt allzuleicht zu handwerksmäßiger Fabrikarbeit. Dazu kam noch ein anderes wichtigeres. Die gotische Bildhauerei war durchaus eine Dienerin der Baukunst. Ihre Einzelgestalten hatten als solche kaum Wert, sondern kamen eigentlich nur soweit in Betracht, als sie die Bauglieder hervorhoben. In ungebundener Freiheit durfte keine von ihnen mehr geschaffen werden, sondern alle hatten sie sich strengen baukünstlerischen Gesetzen unterzuordnen, mußten den gebogenen und geschwungenen Linien der Architektur sorgsam folgen und hatten sich oft genug zu drücken und zu bücken, um überhaupt in all diesen spitzen Bogen einen leidlichen Platz zu finden. Dazu kam wie oben erwähnt, die auf das Gezierte und Schwächliche gerichtete Haltung der ganzen empfindsam höfischen Zeitrichtung, deren Männer und Frauen ihre Köpfe mit dem süßen Ausdruck der Holdseligkeit wie ein Wendehals zu drehen wußten und die Finger weit spreizten, daß nur ja keine gewöhnliche Stellung zu stande kam. Das alles war einer wirklichen Fortentwicklung der Bildhauerkunst sicherlich eher hindernd als fördernd und hat oft genug sichtbar schädigend gewirkt. Und doch ist's dabei umso erstaunlicher, wie auch unter diesen hemmenden Schwierigkeiten sich ein frisches Leben und natürliches Streben zu regen verstand.

Namentlich Frankreich zeigt in seiner gotischen Bildnerei eine innere Geschichte; dort haben die Bildhauer die Entwicklung der Gotik Schritt für Schritt mitgemacht und lebten sich allmählich mit freier Unbefangenheit völlig in die neuen Formen ein, ohne doch den hohen Schönheitssinn, den die romanische Rasse als Mitgift mitbekommen hat, je zu verleugnen. Eine ganze Musterkarte dieser bildnerischen Stilentwicklung bieten die zweitausend größeren und kleineren Gestalten und Flachbilder, mit denen die Kathedrale von Chartres ausgeschmückt worden ist und die gleichsam das gesamte französische Geistesleben des gotischen Zeitalters verkörpern. Die ältesten dieser Werke

Digitized by Google

sind noch ganz altertümelnd streng und gebunden, und haben kein anderes Bestreben, als den architektonischen Formen sich eng anschmiegend dienende Glieder der Baukunst zu sein. Die Gestalten bleiben in ihren Bewegungen durch den Pfeiler, den sie schmücken sollen, eingeschränkt oder durch den Bogen, in welchem sie angebracht sind, gedrückt, es sind mißgebildete Schemen, ohne eigentliche Leiblichkeit bis zur Lächerlichkeit verzerrt. Und doch sind die Köpfe geistig belebt und zeugen von selbständiger Künstlerschaft. Nach und nach lösen sich mit zunehmender Meisterschaft die Figuren von dem steinernen Hintergrunde los, werden auch in der Körperhaltung und in der Gewandbildung frisch und schwungvoll, der Wirklichkeitssinn ist fortgeschritten, die Gestalten rücken der Wahrheit in ihren Abmessungen näher, verlieren das Überschlanke und Gebrechliche und zeugen von warm pulsierenden Leben.

Auch die drei westlichen Portale der Kathedrale von Paris zeigen diesen Übergang aus altertümelnder Befangenheit zu vollkommenster Formbeherrschung. Das rechte gehört noch der älteren Zeit an, das mittlere und das linke, um 1215 entstanden, sind bereits echte Kinder der gotischen Kunst, ihre Gestalten treten aus der ängstlichen Geschlossenheit heraus und bewegen sich frei und natürlich im Raume.

Durch einen reichen Figurenschmuck ist auch das Hauptportal der Kathedrale von Amiens ausgezeichnet und nicht weniger als 2500 Gestalten bevölkern die Kathedrale von Reims von außen und innen. Unter ihnen bezeichnen namentlich die überlebensgroßen Figuren an dem Westportale den Höhenpunkt der französischen Bildnerei. Jede dieser vielen Gestalten ist von warmem Leben und persönlichem Eigenausdruck erfüllt, jeder Kopf stellt ein geistvolles Charakterbild dar, nicht nur einen Menschen an sich, sondern einen in bestimmter seelischer Verfassung.

Die Figuren der St. Chapelle in Paris, so edel und schön sie sind, zeigen doch bereits jene Neigung zur weichlichen Sentimentalität, welche bald genug der französischen Bildhauerkunst verhängnisvoll werden sollte. Die alte gotische Strenge ist nur zu sehr überwunden, die höfische Anmut trug den Sieg davon. Die Sförmige Körperhaltung wird allzu stark ausgebildet und was bis dahin volle Lebenskunst war, beginnt durch die Vorliebe für das Gekünstelte und Über-

Digitized by Google

zierliche zur Künstelei zu werden. Nach dieser Richtung hin trat denn auch alsbald der Verfall der Bildnerei ein, der an den Werken des 14. Jahrhunderts deutlich wahrzunehmen ist.

In derselben Zeit gelangte die Kunst zu einer eigentümlichen und hohen Blüte in Burgund, als der pracht- und kunstliebende Herzog Philipp der Kühne nach der Vereinigung von Flandern und Antwerpen mit seinem Reiche (1369) niederländische Künstler in sein Land zog. Sein vorzüglichster Bildhauer war Claus Sluter, der um 1400 in dem Karthäuserkloster bei Dijon den berühmten Mosesbrunnen bildete. Hier sind die sechs Gestalten, Könige und Propheten des alten Testaments, von einer geradezu erstaunlichen Lebenswahrheit, so keck der Wirklichkeit nachgebildet, daß sie einst — als sie noch farbig bemalt und vergoldet waren — recht eigentlich als die Vorläufer jener realistischen Naturauffassung gelten mußten, die nachmals in den Niederlanden zu so hoher Ausbildung gelangte.

In England nahm die Entwicklung der Bildhauerkunst etwa denselben Verlauf, wie auf dem Festlande, nur etwas schwerfälliger und langsamer und ohne daß hier wirklich hervorragende Werke geschaffen worden wären. Der deutsche Einfluß mag am meisten maßgebend gewesen sein, doch war das, was auf Grund dieser und anderer Einwirkungen und aus eigener Schöpferkraft hervorgebracht wurde, trotz alles entschlossenen Realismus vielfach trocken und steif.

Auch die Entwicklung der gotischen Bildnerei in Deutschland ist nicht gerade erquicklich zu heißen. Man kann sogar den etwas seltsam klingenden Ausspruch wagen: ihre eigentliche Blütezeit fiel noch vor den Beginn der Gotik. Das will sagen: die schönsten deutschen Werke wurden zu einer Zeit geschaffen, als der gotische Stil eben erst begann, in Deutschland weitere Verbreitung zu gewinnen, während er in Frankreich den Höhepunkt seiner Entfaltung schon überschritten hatte. Das war etwa das dritte Viertel des 13. Jahrhunderts. Was damals in spätromanisch-frühgotischer Zeit gemeißelt wurde, und was wir schon oben erwähnt haben, ist nicht mehr übertroffen worden. Im Gegenteil: wenn auch allmählich die Formen noch flüssiger werden, ein lyrischer Zug in den Gestalten immer mehr zu Tage tritt, es ist doch eigentlich nur eine absteigende Entwicklung gewesen. Jene

Digitized by Google

wundervolle Kunstweise, die unbefangenste und sorgfältigste Naturbeobachtung mit höchster Idealität zu paaren mußte, wird bald zur hergebrachten Künstelei, zum überkommenen Schema, das frische Lebensgefühl schwindet, die tiefe seelische Empfindung wird gezierte Empfindsamkeit; mit überschlanken Körpern, dünnen Armen und mageren Beinen stehen die Gestalten da und haben an ihrem rundlichen kleinen Kopf ein süßlich lächelndes Antlitz, das für den gegenwärtigen Beschauer wie eine Grimasse wirkt, wenn auch die damaligen Zeitgenossen darin den Gipfel der Schönheit erblickt haben mögen. Dieser Übergang von der Höhenkunst zur gotischen Manier ist natürlich nur allmählich vor sich gegangen, aber im ganzen wird man doch sagen können, daß die übergroße Mehrzahl der zahlreichen Bildhauerwerke, die im 14. Jahrhundert auf deutschem Boden entstanden sind, dieser Verfallzeit angehören und darum wohl geschichtliche, aber selten noch künstlerische Teilnahme beanspruchen können.

Tüchtige Leistungen der Steinmetzkunst sind die Gestalten an der Vorhalle des Freiburger Doms, bei denen das Schönheitsgefühl noch schwungvoll und ungekünstelt zu Tage tritt. Es ist ein umfangreiches Werk, das in der Gesamtheit seiner sinnig und gelehrt gewählten Figuren voller Symbolik und Allegorie den belehrenden und erbaulichen Zweck dieser mittelalterlichen Kunstschöpfungen deutlich genug offenbart. Ein seitdem beliebter und häufig bevorzugter Gegenstand tritt uns da entgegen: die Darstellung der klugen und thörichten Jungfrauen, mit denen man glaubte, besonders eindringlich auf die Gemüter der Kirchenbesucher einwirken zu können. Aber auch diese Jungfrauen haben schon das fatale Lächeln, das uns diese Figuren so leicht ungenießbar macht.

Die zahlreichen Statuen an der Schauseite des Straßburger Münsters zeugen im ganzen noch von tüchtiger Kraft und frischem Leben; sie sind trotz des engen Aufstellungsraums, wie er in gotischen Bauten für derlei Figuren nur möglich war, nicht ohne Bewegungsfreiheit, wenngleich diese körperliche Bewegung auch hier alsbald wieder nach der Neigung der gotischen Bildhauer zu einer schwanken Stellung in der S-Linie wird. Die thörichten Jungfrauen, denen der satanische Verführer zur Seite steht, sind auch hier wieder besonders kennzeichnend.

Digitized by Google

Andere Gestalten sind körperloser und schwulstiger. Doch ist der Gesamteindruck dieser westlichen Stirnseite in ihrer innigen Verschmelzung der Bauglieder mit den schmückenden Bildwerken außerordentlich prächtig und einheitlich.

Der Dom zu Köln besitzt namentlich in den Apostelgestalten des Chors eine Reihe echt gotischer Bildsäulen in geschwungener Haltung und süßlichem Ausdruck, aber trefflicher Gewandbehandlung und überaus sorgfältiger Ausführung, dazu durch bunte Bemalung in der lebensvollen Kennzeichnung noch wesentlich gesteigert.

Die gleichzeitigen Werke der schwäbischen Bildhauerschule, die in Augsburg, Ulm, Eßlingen und Gemünd zumeist an den Portalen zu finden sind, zeigen nicht so überschlanke, sondern mehr gedrungene Gestalten in etwas weicher, knochenloser Formengebung, aber von lebendiger, gemütvoll erzählender Darstellung. In Franken bieten die Nürnberger Kirchen einige tüchtige Arbeiten von gesundem Naturgefühl, das den herkömmlichen gotischen Schwung etwas in Schranken hält, dabei gelegentlich aber auch hausbacken und spießbürgerlich ausfällt; es mangelt da an wirklich poetischem Reiz. Die sächsische Schule zeigt nach ihrer Blütezeit im 13. Jahrhundert rasch eine gewisse Ermattung der Schaffenskraft, was die Bildnereien des Magdeburger Doms mit ihren kurzen Verhältnissen, geschwungenen Stellungen, starren Gesichtern und flüchtig behandelten Nebensachen deutlich genug erhärten. In Niederdeutschland beginnt die Kunst jetzt erst sich schüchtern zu regen, ohne vorerst Denkmäler von besonderer Bedeutung schaffen zu können.

In Italien brachte es die dortige nationale Gotik mit sich, daß die Bildhauerkunst weit weniger in engem Abhängigkeitsverhältnis zur Architektur stand als im Norden; die einzelnen Bildhauer hatten vielmehr die Möglichkeit, sich selbst in ihrem Wollen und Können unbehindert auszuleben. Als ihr Haupt gilt Giovanni Pisano, der etwa 1250—1320 gelebt hat und als sein Meisterwerk die Kanzel in der Kirche S. Andrea zu Pistoja schuf. Sie ähnelt äußerlich im Aufbau und in der Auswahl der Gegenstände für die Flachbilder durchaus der berühmten Kanzel seines Vaters im Taufhause von Pisa, zeigt aber in der eigentlichen Kunstauffassung eine ganz gegensätzliche

Digitized by Google

Richtung. Wenn Nicolo jeder starken Bewegung und Leidenschaft ängstlich aus dem Wege gegangen war, kannte Giovanni nunmehr überhaupt keine ruhigen Gestalten mehr; alle wurden sie in thätige Handlung gebracht, und lieber opferte der Meister die formale Schönheit, als daß er sich in der Energie des Ausdrucks oder in der Kraft des bewegten Lebens irgend welchen Zwang auferlegt hätte. Noch leidenschaftlicher und heftiger bewegt, dabei in der Gruppierung der Gestalten allzu gedrängt waren die Flachbilder, die er an der Kanzel im Dom zu Pisa anbrachte; aber auch noch natürlicher, der Wirklichkeit entsprechender waren sie. Sein Sohn, der dritte Hauptmeister der Pisaner Schule, Andrea Pisano, erneuerte die Kunst des Bronzegusses und schuf die eherne Thür des Taufhauses zu Florenz, auf der er in 28 Flachbildern die Geschichte Johannes des Täufers erzählte (1330—1336), ein Meisterwerk strengen Stilgefühls und architektonischer Gliederung bei ungemein ansprechendem Schönheitsempfinden und frischer Naturliebe, sodaß es nicht nur in jener Zeit stürmisch gepriesen wurde, sondern auch heute noch den Beschauer entzückt. Andrea Pisano war der letzte große Gotiker Italiens, er starb 1349 als Dombaumeister in Orvieto.

In Oberitalien ist namentlich die malerische Gruppe der Skaligerdenkmäler in Verona bekannt, Werke von merkwürdiger Kraft, die mit ihren Baldachinen, Pyramiden und Fialen ganz in nordischen Formen aufgeführt sind, dabei in ihren Bildsäulen eine hohe künstlerische Selbständigkeit bekundend — so ragen sie wie ein kleiner Kirchhof mitten aus dem Straßengewirr empor. Ihre Meister waren wohl Giovanni und Bonino da Campione.

Rom und Süditalien spielen in der Geschichte der gotischen Bildhauerei nur eine untergeordnete Rolle; Neapel bietet eher beachtenswerte Denkmäler dieser Zeit, zumeist prunkvolle Grabdenkmäler, die in den verschiedenen Kirchen für die Angehörigen des Hauses Anjou und seine reichen Vasallen errichtet wurden. Tino da Camaino war hier der Meister; doch erscheinen uns seine prächtigen Werke vielfach überladen und plump.

Digitized by Google

7. Die gotische Malerei.

Dem gotischen Stil wird gemeinhin nachgesagt, er habe dadurch, daß er die Wandflächen ganz aufgelöst habe, die Wandmalerei fast völlig unterdrückt und sei so der Fortentwicklung der Malkunst eher hinderlich als fördernd gewesen. Das ist doch nur mit Einschränkung richtig. Allerdings boten die großen Kathedralen der Hochgotik wenige oder teilweise gar keine Flächen für Bilder und suchten dann in den Glasmalereien der Kirchenfenster einigen Ersatz hierfür. Aber bei ungezählten kleineren Pfarrkirchen in Stadt und Land, die nicht in den ausgebildeten Formen des Stils aufgeführt worden sind, war hinlänglich Raum für Wandgemälde vorhanden. Und dieser Raum ist auch zumeist richtig ausgenutzt worden, denn diese Kirchen alle waren ausnahmslos bemalt. Nur ist uns davon gar wenig erhalten, und vieles was bis auf unsere Zeit gekommen ist, schlummert noch unter der Tünche, die ein späteres Geschlecht aus reinlichem Schönheitssinn über die bunten Gestalten gestrichen hat, der Auferstehung entgegen; aber der Prinzen waren bisher nur wenige, die wohlhabend und willig genug waren, diese Dornröschen aufzuwecken. Zudem gilt der erwähnte Tadel für das gesamte Gebiet der italienischen Gotik überhaupt nicht, da gerade dort in den Wandmalereien dieser Kirchen der Grund zu der späteren herrlichen Entwicklung gelegt worden ist. Und endlich ist von der Ornamentmalerei auch der hochgotischen Zeit doch soviel auf uns gekommen, daß wir uns heute noch an den zauberhaften Farbenharmonien und der künstlerischen Linienführung erfreuen, mit der jene Meister selbst in Dorfkirchen verstanden haben, bunte Blumen und große Ranken über Gewölbe und Wände zu streuen.

Während in Frankreich die Bildnerei des 13. Jahrhunderts sich zu höchster Bedeutung entfaltete, war die gleichzeitige Malerei nicht von außergewöhnlichem Werte. Nur die Glasmalerei gedieh zu stattlicher Blüte. Die großen gotischen Kathedralen wurden mit farbigen Fenstern gegen die Außenwelt abgeschlossen, die von Chartres zählte nicht weniger als 146 solcher Fenster, die von Bourges gar 183. In allen diesen farbenprächtigen und fein empfundenen Gebilden blieb vorerst das Streben vorherrschend, die große Fensterfläche teppichartig

Digitized by Google

auszufüllen und da hinein dann kleinere Felder mit schönen figürlichen Darstellungen einzufügen. Erst in späterer Zeit trat an die Stelle des Vorhangstils eine Art architektonischer Malerei mit Tabernakelumrahmung und dem Versuche einer plastisch-perspektivischen Wirkung. Auch verlor die Farbe in der Spätgotik ihr sanftes Leuchten und wurde reich, oft genug grellbunt. Wer sich von diesem Wandel, der einem Verfalle gleichkommt, überzeugen will, braucht nur die köstlichen alten Fenster der St. Chapelle in Paris mit der Farbenpracht und der überladenen Fülle der spätgotischen Glasmalereien an der Kathedrale von Narbonne zu vergleichen.

Ähnlich verlief die Entwicklung übrigens bei der französischen Miniaturmalerei, mit deren man die kirchlichen Bücher schmückte. Anfangs, nachdem der romanische Tiefstand dieser Kunst überwunden worden war und sich ein Neues herangebildet hatte, überwog die alte flächenhafte Weise dieser Bilder, nur daß sie durch die Schärfe und Gewandtheit der Federzeichnung, sowie durch die sorgfältige Deckfarbenmalerei wesentlich verbessert wurde. In dieser Art ließ sich Ludwig IX, der ein großer Bücherfreund war, die Blätter seiner Psalter, Bibeln und Heiligenlegenden mit gotisch-schlanken Figuren schmücken, die von einer architektonischen Umrahmung umgeben vor einem farbigen Hintergrunde standen. Später strebte man bei geschärfter Naturbetrachtung und stärkerem Wirklichkeitssinn danach, auch hier eine vollere malerische Wirkung zu erzielen, und übte sich in einer fein modellierenden Wassermalerei, die oft nur grau in grau gehalten war.

In Deutschland kennt man Wandgemälde aus gotischer Zeit vor allem in den Nachbildungen jetzt zerstörter Malereien in Ramersdorf bei Bonn; sie mögen aus dem 14. Jahrhundert stammen und erzählen Vorgänge aus der Kindheit Jesu, die Krönung der Maria und vor allem das Weltgericht: in großartiger Haltung erscheint der Weltenrichter mit den posaunenden Engeln, dazu die Seligen und die Verdammten. Dabei werden Fürsten, Mönche und Nonnen vom Engel des Schwertes in die Hölle getrieben, während den Handwerkern mit ihren Hämmern und Beilen, und den Bauern mit ihren Sensen und Flegeln die Thore weit geöffnet werden. Auch der Domchor in Köln birgt noch Wandbilder, die bald nach 1322 entstanden

Digitized by Google

sind. Ein ganzer Bilderkreis aus dem Leben des h. Arbogast wurde erst in neuerer Zeit in der Kirche von Oberwinterthur entdeckt. Viele andere harren noch der Auffindung.

Die Ausführung der für die großen gotischen Fenster unumgänglich notwendigen Glasmalereien hat in Deutschland denselben Entwicklungsgang genommen wie in Frankreich. Die alten Fenster, wie wir sie in der Elisabethkirche zu Marburg und auch in der Katharinenkirche zu Oppenheim sehen können, bewahren noch die Weise, teppichartige Vorhänge zu bilden, in die dann Rundbilder mit Gestalten eingelassen sind. Als man dann später das Überfangglas erfand, d. h. ein mit zweifarbiger Schicht überzogenes Glas, das durch Ausschleifen bestimmter Stellen eine erhebliche Bereicherung der Farbentöne ermöglichte, liebte man es, die Malereien farbenprächtiger zu gestalten, bevorzugte auch das Gelb, sodaß der Gesamteindruck goldiger, oft doch auch greller ward. Berühmt sind als Beispiele hierfür Fenster in Königsfelden und in Kappel in der Schweiz, doch haben wir schöne Proben davon auch in Deutschland, wo namentlich die großen Dome auch nach dieser Seite hin die Blüte gotischer Kunst zeigen. Die Spätgotik hat sich dann zu einer größeren Freiheit der Formen hindurchgerungen und anstatt der alten feierlichen Hoheit und Strenge eine bildmäßige Ausführung in prachtvoller Farbengebung ausgebildet, die dann freilich einen mehr heiteren weltlichen Eindruck machte und sich auch zu dem Versuche verleiten ließ, die Errungenschaften der neuen Tafelmalerei auf die Glaskunst auszudehnen, was denn nicht immer glücklich ausgefallen ist. In Nürnberg, wo es für die Patriziergeschlechter zum guten Ton gehörte, Kirchenfenster zu stiften, kann man bezeichnende und auch schöne Beispiele dieser spätgotischen Glasmalerei sehen.

In der deutsch-gotischen Buchmalerei lassen sich zwei Strömungen unterscheiden: die eine zeigt Federzeichnungen, die oft sorgfältig mit Deckfarben ausgemalt sind, und wird vor allem zur Illustration von Bibeln und Erbauungsschriften angewendet, bringt also mit ihren Erzeugnissen mehr in die weiten Volkskreise; die andere ist eine höfische Kunst und wendet eine ausgeführte Wassermalerei an, mit der dann fürstliche Reisebreviere, bischöfliche Meßbücher u. a. m. geschmückt werden.

Digitized by Google

Etwas ganz neues ist damals in Deutschland aufgekommen und hat rasch eine schöne Entwicklung genommen: die Tafelmalerei, die unbekümmert um das gesamte Bauwerk sich selbst ihre eigenen Gesetze gab. Die Lust daran, frei und ungehindert durch Pfeiler und Giebel Bilder zu schaffen, war erst in den kunstvoll holzgeschnitzten Altarschreinen zum Ausdruck gekommen, jetzt wollte man mit Pinsel und Palette bilden, wozu bisher das Schnitzmesser verwendet worden war. In Prag hat diese Tafelmalerei ihre erste deutsche Heimat gehabt. Kaiser Karl IV ließ sie dort pflegen, wie seine Hauptstadt auch für die Buchmalerei und Baukunst einige Jahrzehnte lang ein künstlerischer Mittelpunkt war. Um seine umfangreichen Bauten ausschmücken zu lassen, berief er Künstler aus aller Herren Länder. Nicolaus Wurmser aus Straßburg (um 1360) und Meister Dietrich (um 1370) waren vornehmlich seine beiden Hofmaler. Von ihnen und ihren Schülern haben sich allerhand Werke erhalten, die alle durchaus die schlanke gotische Gestaltenweise zeigen, auch der Innigkeit und Anmut nicht entbehren, wohl aber nur wenig von männlicher Kraft spüren lassen. Bedeutende Leistungen einer selbständigen Künstlerpersönlichkeit sind es nicht gewesen, und so ist diese gesamte Prager Schule nicht von nachhaltigem Einfluß auf die Malerei geblieben. Auch ist sie bald genug in den Hussitenstürmen zu Grunde gegangen.

Von ungleich hervorragenderer Bedeutung für die Malkunst wurde dagegen die Malerschule in Köln, der reichen Stadt mit ihrem blühenden Handel und Gewerbe und jener hohen Kulturblüte, damals zugleich — seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts — der Ausgangspunkt jener beschaulichen Frömmigkeit, die wir die Mystik zu nennen gewohnt sind. Die Mystik suchte Gott ohne Vermittlung von Begriffen und Schlüssen, an deren Stelle die bildliche Darstellung des Sinnlich-Natürlichen tritt als ein Bild des Geistigen. Der Geist soll sich losmachen von der Welt und sich zur alleinigen Liebe des Schöpfers erheben. Es war nicht Feindschaft gegen die Kirche, die aus dieser neuen innigen Frömmigkeit sprach, aber doch eine gewisse Gleichgültigkeit gegen ihre Satzungen und Gnadenmittel und auch das stolze Gefühl, daß besser als Fasten und Beten, als Messe und Wallfahren eine

Digitized by Google

völlige Hingabe der Seele an das Unendliche, ein ernsthaftes Untergehen in der Gottheit sei. In einem tugendlich göttlichen Schauen beruhe das Heil — so lehrte Albertus Magnus und mit ihm die Schar der Gottesfreunde, Meister Eckardt, Johann Tauler u. a. m., alle dabei der Kunst, vornehmlich der Malerei freundlich gegenüberstehend; sie empfahlen „allezeit gute Bilder um sich zu haben, durch welche das Herz zu Gott entzündet werde".

Man kann nicht sagen, daß die kölnische Malerschule durch die Mystik hervorgerufen worden sei. Aber ihre Meister zeigen in ihren Gemälden gerade dieselbe andächtige und innige Stimmung, welche uns voll schwärmerischer Empfindungsglut aus den Worten der Mystiker entgegenlodert. Zarte minnigliche Gestalten, schlank und schwank, fast körperlos aber voll seligem Frieden im Antlitz malen sie auf ihren Tafelbildern, mit denen sie die Kirchen dieser Stadt und die Altäre der Kapellen in den Häusern der reichen Geschlechter schmücken. Und wie von selbst ergab es sich in dieser zarten gefühlvollen Denk- und Malweise, daß der Lieblingsgegenstand der Künstler unsere liebe Frau ward. Aber nicht in feierlicher Erhabenheit thronend, wie sie die Italiener darstellen, sondern als Holdselige und Liebreizende wurde sie gemalt, das Urbild der Anmut, das thatsächlich an Lieblichlichkeit kaum wieder erreicht worden ist. Freilich lag in dieser Seelenbrunst auch die Grenze der Glaubensweise wie der Malweise. Ließ die mystische Meinung nach katholischer Art immer nur eine fortschreitende Annäherung an die Gottheit zu, ohne jemals zu dem stetigen Gefühl eines gewissen Besitzes zu kommen, das doch allein erst dem Frommen die rechte Freudigkeit und Glaubenskraft verleiht, so sucht man auch in der von ihr beeinflußten Kunst einen frohen kräftigen Bestandteil vergebens, es ist alles gar so weich und reizend, und wird es dadurch noch mehr, daß den Meistern die rechte Kenntnis des Körperbaus abgeht. Es fehlt darum nicht an Verzeichnungen und Verrenkungen, und diesem ganzen liebenswürdigen Menschenschlage wünscht man oft etwas weniger Empfindung und etwas mehr Mark und Bein — auch des Charakters. Aber schön und liebenswert sind diese köstlichen Bilder der Gotik doch, die uns in ihren Gestalten die Seelengeschichte eines ganzen Zeitalters wie in einem aufgeschlagenen Buche lesen lassen und auch das gegen-

Digitized by Google

wärtige Geschlecht, das mehr Nahrung als Stimmung sucht, wird sich an ihnen wahrhaft erfreuen können.

Als der Begründer der Kölner Schule gilt Meister Wilhelm, dessen Thätigkeit von 1358 bis 1372 nachweisbar ist und der unter seinen Zeitgenossen so hohen Ruhm genoß, daß ihn ein gleichzeitiger Geschichtsschreiber als den besten Maler Deutschlands pries: „Er malete einen jeglichen Menschen von aller Gestalt, als hätte er gelebet.“ Aus seiner Schule stammt der große Clarenaltar im Dom mit vierundzwanzig Bildern aus der Lebens- und Leidensgeschichte Jesu, die Madonna mit der Bohnenblüte (jetzt im Museum zu Köln), eine heilige Veronika mit dem Schweißtuch (jetzt in der Pinakothek in München) und vor allem eine überaus liebliche Madonna im Rosengarten, die in Frankfurt zu sehen ist.

Der Hauptmeister der Kölner Schule ist aber Stephan Lochner, der seit 1442 in Köln nachweisbar ist und dort 1451 in hohem Wohlstande starb. Sein Meisterwerk ist das Kölner Dombild. Dessen Haupttafel zeigt die Anbetung der drei Könige als feierliche Ceremonie mit der in der Mitte thronenden Maria; auf den inneren Flügeln sind die beiden Hauptheiligen der Stadt abgebildet: St. Gereon und die heilige Ursula mit Gefolge. Die Außenseite der Flügel enthalten die Verkündigung. In einer Farbenpracht, die alles bis dahin Gemalte weit übertrifft, sind diese Gestalten ausgeführt, dabei mit treuster Widergabe der Gewänder und Waffen in einem lebhaften Wirklichkeitssinn. Von glänzendem Goldgrund heben sich die Figuren wirkungsvoll ab und erhalten doch dadurch eine gewisse feierliche Strenge. Hier hat der mittelalterliche Idealstil seinen Höhepunkt erreicht, und auch wir verstehen angesichts des herrlichen Werks den Ruhm, den es schon damals genoß und der um fast ein Jahrhundert später unseren Meister Albrecht Dürer veranlaßte, auf seiner Reise nach den Niederlanden im Jahre 1520 zwei Weißpfennige zu opfern, um sich die Tafel des alten Zunftvorfahren und Mitmeisters aufsperren zu lassen.

Eine dritte Malerschule jener Zeit finden wir in Nürnberg, wo die Künstler sich rückhaltlos einer ausgesprochen realistischen Kunst hingaben, darum in der Richtigkeit der Zeichnung und in der Modellierung der Körperformen einen wesentlichen Fortschritt gegen die

Digitized by Google

Kölner zeigten, an Innigkeit des Ausdrucks aber hinter jenen zurückblieben. Ihre Bilder zeigen plumpe häßliche Gestalten, die in grobe Gewänder eingehüllt sind, aber in ihrer lebhaften Gebärdensprache und den treu beobachteten Zügen der damaligen Bürger und Bauern doch außerordentlich lebenswahr erscheinen. Ist es deutsche Art und Kunst, weniger auf den edlen Schwung der Linie, auf die Schönheit der Komposition und der Gestalten als auf Natürlichkeit, charakteristischen Ausdruck und Gefühlsinnigkeit zu achten, so ist in diesen Nürnberger Altarwerken thatsächlich eine Stufe deutscher Malerei erreicht worden, die in all diesen kennzeichnenden Zügen ein echtes Kind ihres Volkes war und ahnungsvoll auf ein Größeres hinwies, was da kommen und die Keime zur Vollendung bringen mußte. Daß diese Bilder gegen die Kölner gehalten häßlicher sind, will nichts besagen. Oft genug hat sichs in der Kunstgeschichte gezeigt, daß die Wahrheit ihren neuen Einzug hinter der bahnmachenden Häßlichkeit her gehalten hat. In solchen Gedanken mag man etwa den Tucherschen Altar in der Frauenkirche, vor allem aber den schönen von unbekannter Hand gemalten Imhoffschen Altar in der Lorenzkirche betrachten.

Wenn ich mich jetzt anschicke, als den gotischen Maler Italiens den großen Giotto zu nennen, so weiß ich wohl, daß ich damit etwas Unmodernes thue; denn es ist zur Zeit Sitte geworden, ihn und seinen größeren Zeitgenossen Dante um ihrer befreienden Schöpferthaten willen der Renaissance zuzuzählen. Die Gründe, die hierfür sprechen, sollen nicht gering geachtet sein. Aber es wird doch schließlich im letzten Grunde Sache des persönlichen Geschmacks sein, ob man in den Werken dieser Männer mehr die mittelalterlichen rückwärts schauenden Bestandteile wahrnimmt, durch die sie sich zur letzten höchsten Frucht einer absterbenden Richtung entwickeln, oder ob man mehr die zukunftsfrohen Keime schaut, die auf ein neues Zeitalter hinweisen. Beides, Frucht und Knospe läßt sich bei ihnen finden. Und nach meiner Auffassung überwiegt eben das erstere, das mittelalterliche. Der Dichter der göttlichen Komödie ist trotz all seines Ghibellinenzorns gegen etliche Päpste und trotz mancher reformatorischer Auffassung doch im letzten Grunde ein treuer Sohn seiner Kirche, und seine Weltanschauung ist streng katholisch. Und Giotto, der Neuentdecker persönlicher Kunst und der Maler wahren

Digitized by Google

Menschentums ist doch nicht ohne inneren Grund auch der Maler des heiligen Franz und der Franziskaner gewesen. Der Heilige von Assisi aber war doch trotz all seiner gemütvollen Auffassung des Evangeliums oder vielleicht wegen derselben die reinste Blüte des gotischen Mittelalters. Es mag ja müßig sein, angesichts der großen Gleichgültigkeit, welche die Einteilung der Kunstgeschichte in Haupt- und Nebenteile für die rechte Kunstempfänglichkeit hat, hier einen besonderen Wert auf die Einordnung des Künstlers in das Mittelalter zu legen. Aber bei allem Verständnis für die innere Nutzlosigkeit einer solchen Gruppierung läßt sich doch nicht leugnen, daß ein völliges Auflösen der gebräuchlichen Teilung zu einem derartigen Ineinanderfließen der Gesamtentwicklung führt, daß aus lauter Furcht vor Teil und Fach die Übersichtlichkeit gänzlich verloren geht. Und da gerade in Italien die Antike nie aufgehört hat, nachzuwirken, kommt man schließlich dort dahin, bei einer ununterbrochen fortschreitenden Kunstentfaltung alle Unterschiede der einzelnen Zeitalter zu verwischen und kann dann mit demselben Recht die Renaissance auch noch ein gutes Stück früher, etwa mit dem ersten Pisaner Bildhauer beginnen. Nun, ob wir Giotto für den Gipfel der Gotik betrachten, der schon mit seiner ragenden Höhe in das Land der Verheißung ahnend hineinschaut, oder ob wir ihn für den Pfadfinder halten wollen, der das neue Land schon betreten hat — im Grunde ist's ja gleichgültig, denn so oder so: ein gewaltig großer Meister ist er auf jeden Fall.

Giotto di Bondone (geboren um 1266 im Dorfe Colle bei Florenz, gestorben 1337 in Florenz) soll der Schüler Cimabue's gewesen sein. Wenn es so war, hat der Schüler den Meister jedenfalls weit übertroffen. Und Dante traf die Stimmung der Zeit und der Wahrheit, wenn er rief (Purg. XI, 94): „Es glaubte Cimabue in der Malerei das Schlachtfeld zu behaupten, jetzt aber erklingt der Siegesruf Giotto, so daß jenes Ruhm verdunkelt wird." Denn Giotto fragte nicht mehr wie dieser, wie etwa nach altüberkommener Weise und in welchen byzantinischen Formen ein heiliger Gegenstand darzustellen sei, sondern wie es sich in Wirklichkeit wohl zugetragen habe, wenn man bedächte, daß auch die heiligen Männer und Frauen nicht abgezogene Schattenbilder eines kirchlich genehmigten Menschentums, sondern volle persön-

Digitized by Google

liche Menschen voll Fleisch und Blut gewesen seien mit wirklich menschlichen Gebärden und natürlichem Ausdruck des Antlitzes. Für solche neue Kunst lebensvoller Wirklichkeit und seelischen Empfindens stellten dem Meister die Franziskaner ihre Kirchen zur Verfügung, die nach Landes Brauch wohl im gotischen Stil gebaut waren, aber doch weite Wandflächen darboten, auf denen der Pinsel eines schaffensfreudigen Malers sich nach Herzensluft ergehen konnte. So war er der Erste, der ganze Kirchen mit eigener Hand ausmalte und schuf zunächst in der Oberkirche der Ordenskirche zu Assisi 28 Bilder aus dem Leben des heiligen Franziskus; in der Unterkirche desselben Raumes hat er später an den Wänden des rechten Querschiffs in drei Reihen von Bildern übereinander das Leben Jesu erzählt und an vier Feldern des Deckengewölbes mit allegorischen Gemälden geschmückt, die die drei Ordensvorschriften der Bettelmönche, Armut, Gehorsam und Keuschheit und den Triumph des Ordensstifters zu verbildlichen suchen. Seine Meisterthat waren die 40 Bilder aus dem Leben der Maria und Jesu, die er an den Wänden der Capella dell' Arena in Padua schuf und auf denen er die sinnige Legende von Joachim und Anna und die Erlebnisse der Heilandsmutter so idyllisch und ernst zugleich gemalt hat, wie kaum vorher oder nachher geschah, und in denen er das gewaltige Trauerspiel der Passion Christi mit einer so ergreifenden Macht abzubilden wußte, wie sie kaum je wieder erreicht worden ist. Auch in Florenz in S. Croce hat er eine große Reihe von Bildern seinem Lieblingsheiligen gewidmet, und nach Rom und Neapel ist er mit seiner hochberühmten Kunst geworfen worden. Über ganz Italien hin ging sein Einfluß und sein Wirken. Einem solchen Genius gegenüber hat die Kritik zu schweigen; hier gilt es nur zu sehen, sich zu vertiefen und zu bewundern. Auch die im zeitlich bedingten Unvermögen des Meisters begründeten Unvollkommenheiten, vor allem in Perspektive, Anatomie und Landschaft haben etwas so liebenswürdig Naives an sich, daß der Beschauer eher durch sie gefesselt als verletzt wird. Aber die eigentliche künstlerische Großthat ist die des Menschendarstellers und des Seelenkündigers. Um die fast unbegreifliche Schärfe seines Blickes für die Haltung und Bewegung der Körper, der Hände und des Kopfes zu schildern und die vollkommene Freiheit zu rühmen,

Digitized by Google

mit der der große Maler die Kunstmittel beherrschte, können die preisendes Wort nicht leicht zu hoch genommen werden. Was ihm an Genauigkeit in der Nachbildung der Natur noch fehlte, haben die Jahrhunderte nach ihm erreicht. Was sie aber nicht erreicht haben, ist eine gleiche wunderbare Wirkung ihrer Gemälde bei gleicher wirklich ergreifender Einfachheit der künstlerischen Ausdrucksmittel; sie haben mit viel stärkeren Effekten arbeiten müssen, wenn sie gleichen Eindruck erzielen wollten. Von ihm aber hat trotz der mannigfachen Unzulänglichkeiten seines Könnens Boccaccio mit gutem Rechte rühmen dürfen: „Er hatte ein so hervorragendes Genie, daß es in der ganzen Natur keinen Gegenstand gab, den er nicht mit Stift und Pinsel so treu dargestellt hätte, daß er nicht nur ähnlich, nein geradezu wesensgleich mit seinem Vorbilde zu sein schien, dergestalt, daß häufig in den von ihm gemalten Bildern Dinge vorkamen, die das Auge des Beschauers täuschten, so daß dieser das, was nur gemalt war, für wirklich hielt." Dieses Lob ist für uns deshalb noch besonders lehrreich, weil daraus hervorgeht, daß die jüngeren Zeitgenossen Giottos an der Kunst des großen Meisters auch da die Natürlichkeit empfanden, wo wir mit den durch die Sehübung von Jahrhunderten geschulten Augen noch allerlei Naturwidriges wahrnehmen, wie in der unverhältnismäßigen Kleinheit seiner gemalten Bauten, in den naiv stilisierten Bäumen, in den geschlitzten Augen der ohnehin nicht besonders reizvollen Köpfe u. a. m.

Die Schule Giotto's, der übrigens nicht nur Maler, sondern auch Bildhauer und Baumeister gewesen war, hat ein Jahrhundert lang die italienische Malerei beherrscht. Sein Hauptschüler war Taddeo Gaddi († 1366), der in den Wandgemälden in der Capella Baroncelli von S. Croce in Florenz mit heißem Bemühen und tüchtigem Erfolge die Größe des giottesken Stils festzuhalten verstand, dabei aber doch manchmal ins Übertriebene und Kleinliche geriet. Daneben verdient Andrea di Cione, bekannter unter seinem Beinamen Orcagna (um 1329—1368) genannt zu werden, der über den Meister hinaus selbständig nach idealer Schönheit und seelenvoller Auffassung strebte und namentlich in seinen Gemälden der Strozzikapelle von S. Maria Novella in Florenz einen hohen Grad von künstlerischer

Digitized by Google

Freiheit erreichte. Die im Paradiese thronenden Gestalten des Erlösers und der Gottesmutter sind wahrhaft königlich, und die Scharen der Seligen von wirklich innerlich belebter Holdseligkeit.

Neben der florentinischen Schule erhielt sich auch die von Siena im 14. Jahrhundert in der alten Bedeutung, wenn sie sich auch zu ihrem Vorteile dem Einflusse Giotto's nicht entziehen konnte. Simone di Martino und Lippo Memmi gelten als ihre Hauptvertreter, die neben der mehr ins Naturalistische spielenden florentiner Art das Gewicht vor allem auf die Tiefinnerlichkeit des Seelenlebens, auf innigen Gemütsausdruck und holde Andacht zu legen suchten.

Aber ihre Werke werden alle an geistiger Bedeutung wie an dramatischer Kraft der Gestaltung bei weitem durch den Triumph des Todes übertroffen, mit dem — neben anderen Gemälden — ein uns unbekannter Meister die Wand jener wahrhaft heiligen Halle des Camposanto in Pisa bemalt und damit jenem feierlichen gotischen Bau in seiner ernsten einsamen Stille erst die rechte Weihe gegeben hat.

Mit dichterischer Kraft frei und kühn dargestellt, dabei mit einer erstaunlichen Kunst, die verschiedenartigsten Empfindungen auszudrücken, wird in einer gewaltigen Predigt von der Eitelkeit alles Irdischen der Tod als der unerbittliche Vernichter alles dessen, was schön, blühend und herrlich ist gemalt; der Tod nicht als das Knochengerippe späterer Zeiten, sondern in der Gestalt eines grausigen Weibes (italienisch: la morte) mit Fledermausflügeln, das mit drohend geschwungener Sense durch die Lüfte saust. (Abb. 67.) Nur wer in beschaulicher Ruhe seinem Gotte dient, kann der Erntearbeit der furchtbaren Frau ruhig entgegensehen — und hier wird das Bild des großen Malerdichters von dem Wort des großen Wortdichters abgelöst und ergänzt: als

Abb. 67. Der Tod (la morte). Bruchstück aus dem Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa.

Digitized by Google

Goethe dem zweiten Teile seines Weltgedichtes den Schluß anfügte, hat ihm bei jener letzten Szene „Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde, Heilige Anachoreten gebirgauf verteilt, gelagert zwischen Klüften" zweifellos der eine Teil dieses Pisaner Wandgemäldes vorgeschwebt, auf dem die beschaulichen Heiligen in ihren reinlichen Zellen hausen, friedlich an Felsenabgründen, getrost unter schleichenden Löwen wandelnd. Und noch ein anderer unter den Größten hat aus dieser Friedhofkapelle von Pisa Eingebung für seine Kunst geschöpft. Neben diesem erhabensten Denkmal der mittelalterlichen Malerei Italiens, das mit erschütternder Gewalt den Sieg des Todes über alles Geschaffene darstellt, hat ein anderer Maler das Weltgericht in großartigstem Ernste gemalt. Die Bewegung, in der der richtende Erlöser sich den Verworfenen zuwendet, mit der erhobenen Rechten den Fluch gegen sie aussprechend, ist so groß gedacht und ausdrucksvoll, daß nachmals Michelangelo keine bessere fand und sie auf seinem Weltgerichte in der sixtinischen Kapelle wohl gesteigert aber doch auch wiederholt hat.

8. Die mittelalterliche Kirchenausstattung.

Mit soviel Kunstwerken, als nur immer erfinderische Liebe auszusinnen imstande war, wurde das Gotteshaus angefüllt, und in wetteifernder Sorgfalt erstreckte sich die künstlerische Ausschmückung auch auf das kleinste Gerät. Sollte doch der gesamte Bau ein beredtes Zeugnis davon ablegen, wie er der teuerste Besitz der Gemeinde sei, die ihren Glauben auch darin zu bekunden suchte, Gott im heiligen Schmucke anzubeten.

Die sorgsamste Ausgestaltung und die kostbarste Ausstattung wurde allezeit dem Allerheiligsten zu teil, dem Altare, an dem der Priester das Versöhnungsopfer für die Gemeinde vollzog. Die romanische Zeit hatte noch die altchristliche Gestalt des aufgemauerten Grabes oder des von kleinen Säulen getragenen Tisches beibehalten, auch auf übermäßig wertvollen Schmuck noch kein großes Gewicht gelegt: Vorsetztafeln (Antependia, Frontalia) aus Holz oder Stein, dann auch aus Edelmetall dienten hauptsächlich dazu, den einfachen Opfertisch zu verzieren, und hie und da sind uns noch solche goldene und silberne

Digitized by Google

Tafeln erhalten, so siebzehn getriebene Goldplatten im Schatze des Münsters zu Aachen und die stattliche Pala d'oro in Mailand. Später kamen die auf Holz gemalten Antependien auf, die gelegentlich der romanischen Malerei erwähnt worden sind, und noch später begnügte man sich mit gewebten oder gestickten Stoffen, die auf Rahmen gespannt vor dem Altare aufgestellt wurden. Mit dem 12. Jahrhundert wird auch der schlichte Altarbau von der zierenden Kunst ergriffen, seine Vorderseite wird durch Säulen und Bogen geteilt, kleine Standbilder des Erlösers oder der Heiligen werden dazwischen aufgestellt oder kostbares Mosaik und getriebene Goldplatten erhöhen die künstlerische Wirkung des Altars. Ein neues Bauglied vervollkommnete den stattlichen Eindruck, als es Sitte wurde, die Altarrückwand, das Retabulum oder Superfrondale anzubringen, zunächst in der Gestalt einer als Schirmdach für die Reliquien und Bilder dienenden senkrecht auf dem hinteren Teil des Tisches stehenden Platte. Die 976 in Konstantinopel gearbeitete, später öfters erneuerte und dabei umgestaltete Pala d'oro in S. Marco zu Venedig, eine mit getriebenen Darstellungen Emails und Edelsteinen geschmückte Tafel aus vergoldetem Silber und feinem Golde ist das älteste und zugleich kostbarste Beispiel solcher Altaraufsätze. Allmählich wurden diese Aufbauten reicher gegliedert und erhielten ihre vollkommenste Ausbildung, als mit Beginn des gotischen Zeitalters sich der Steinaltar in den Holzaltar verwandelte. Da gestaltete sich der Aufsatz zu einem Mittelteil, dem Schrein, an dessen Seite zwei Thüren angebracht wurden. Dieser Altaraufsatz strebte nun mit seiner getürmten Krönung immer höher hinaus und breitete sich mit den Flügeln seines Schreines, die sich verdoppelten, so aus, daß er fast die ganze Breite des Chors füllte und die hinter dem Altar liegenden Fenster ganz verdeckte. Die Hauptarbeit hatte nun nicht mehr der Goldschmied, Erzgießer oder Steinbildhauer, sondern sie fiel dem Bildschnitzer zu. Der aber betrieb seine Kunst in langer Gewöhnung mit umso größerer Fertigkeit, sodaß sie seit dem 15. Jahrhundert eine fast unübersehbare Menge neuer und schöner Werke aufzuweisen hatte, wenn sie auch allmählich bei dieser steten Wiederholung des einen Vorwurfs in Gedankenlosigkeit und handwerksmäßige Eintönigkeit verfiel. War hierbei auch die Tafelmalerei mit thätig, so

Digitized by Google

war doch das Hauptgebilde des Altaraufbaus ein Werk des Schnitzers, der auch alle die vielen Gestalten anzubringen hatte, die die Heilsgeschichte erzählen sollten und deren Gewänder vergoldet waren; nur wo das Unterfutter zum Vorschein kam, wurde es bunt gefärbt. Dem Bildschnitzer fiel auch die Fertigstellung der großen Kreuzigungsgruppe zu, die, den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes zeigend, unter dem Chorbogen über dem Laien- oder Kreuzaltar hängend angebracht zu werden pflegte und unter dem Namen Triumphkreuz bekannt geworden ist. Es hing das mit der Häufung der Altäre oder besser mit der Einführung des Lettners zusammen. Der Hochaltar blieb da unter dem Schlußstein der Chorgewölbe stehen, wurde aber durch den Lettner den Augen der Gemeinde entzogen, was ja folgerecht auf jener Vorstellungslinie beruhte, daß der eigentliche Hauptaltar auch nur für die Priester bestimmt war. Als Ersatz erhielt die Gemeinde eben den Laienaltar, der vor dem Lettner aufgestellt wurde und über dem sich nun das hängende Triumphkreuz erhob. Die zahlreichen übrigen Altäre pflegen in Form und Ausstattung den Hochaltären zu ähneln, nur wurde allmählich der Marienaltar besonders reich und kunstvoll ausgeschmückt.

Die Ausstattung des Altars mit Schmuck und den erforderlichen Geräten fiel in erster Linie der Goldschmiedekunst zu. Hier trat als neues in dem romanischen Zeitalter zu der bisherigen Kunstübung der Grubenschmelz auf an Stelle des allmählich verschwundenen byzantinischen Zellenschmelzes. Er hat seine Heimat in den Rheinlanden, ist aber dann vor allem in Frankreich gepflegt und zur Blüte gebracht worden. Aus einer verhältnismäßig dicken Kupfer- oder Bronzeplatte wurden alle Vertiefungen, welche den Schmelz aufnehmen sollen, mit dem Grabstichel ausgegraben, wobei dann die stehenbleibenden Linien oder Flächen die Stelle der früheren Zellenwände vertraten. Dieses Verfahren ließ dem Zeichner wie den Schmelzfarbenmaler weitaus größere Freiheit und gestattete die Verzierung größerer Flächen oder Platten, als das bisher mit dem Zellenschmelz auf Gold möglich gewesen war.

Es waren zunächst meist Reliquienbehälter und Tragaltäre, in denen sich die so vervollkommnete Goldschmiedekunst zu bewähren

Digitized by Google

hatte. Die Reliquarien erhielten vielfach die Gestalt einer Basilika, zuweilen auch eines Kuppelbaus, immer aber einer kleinen Kirche, deren Seiten durch Bogennischen gegliedert wurden, in denen man Heiligenfiguren anbrachte; die Kanten der Dächer wurden von reichem durchbrochenen Schmuck begleitet. Sie gehören zu den großartigsten Leistungen der Goldschmiedekunst und sind ebenso durch ihren Reichtum wie durch ihre Schönheit ausgezeichnet. In der gotischen Zeit verschwinden sie, da man jetzt bei wachsendem Wohlstande die Kupfer- und Bronzebearbeitung nicht mehr hoch achtete, sondern vor allem den Nachdruck auf Edelmetall legte. Zugleich drang von Italien aus seit Ende des 13. Jahrhunderts das durchscheinende (translucide) Email vor und hat die nächsten beiden Jahrhunderte ziemlich unbestritten beherrscht. Es ist Tiefschnittschmelz. Auf eine Silberplatte wurde das Bild so eingeschnitten, daß es die ganze Fläche bedeckte und in derselben lag wie ein hohles leichtes Flachbild. Über dieser verschieden tiefen Höhlung wurde nun je nach der beabsichtigten Farbe die durchsichtige Schmelzfarbe aufgetragen und im Feuer zum Flüssigwerden gebracht. Durch den Rand geschützt bildete sich in ebener Fläche eine Schmelzfarbenschicht, dicker in den Tiefen des Flachbildes, dünner auf seinen Höhen. Je nachdem nun diese Schicht dicker oder dünner war, erschien es dunkler oder lichter und ließ den Silberglanz heller oder matter durchscheinen. So entstand ein vollkommen modelliertes und gefärbtes, glänzend funkelndes Miniaturgemälde.

Im Wechsel der Zeiten und Stile blieb der Abendmahlskelch immer ein bevorzugtes Gebilde der kirchlichen Goldschmiedekunst. In seiner Grundform blieb er auch stets gleich, denn es gab ja schon sein Zweck die erforderliche Gestaltung. Als Trinkgefäß brauchte er eine becherartige Schale (cuppa); als Standgefäß bedurfte er eines festen Fußes; und da er mit der Hand fest angefaßt werden mußte, so lag es nahe, zwischen diesen beiden Hauptteilen einen dritten einzuschieben, den Knauf (nodus), der sich mit seiner Rundung dicht in die Höhlung der Hand einschmiegte. Diese drei Hauptbestandteile wurden immer ausgeführt, aber in ihren Einzelformen und Verzierungen in den verschiedenen Stilzeiten mannigfach ausgebildet. Beim romanischen Kelch hat die Trinkschale mehr oder weniger die Gestalt einer Halbkugel, sein

Digitized by Google

großer runder Fuß ist flach, der Knauf ist kugelig, es herrscht auch bei ihm wie im ganzen romanischen Stil im allgemeinen die Kreislinie vor. Der gotische Kelch zeigt eine mehr kegelförmige, schließlich auch nach außen leicht geschweifte Trinkschale, sein Fuß wird zur sechsblättrigen Rose, welche in einen vieleckigen Ständer emporsteigt, der Knauf erhält Einkerbungen oder läßt gar aus seiner Kugel viereckige übereck gestellte Zapfen (rotuli) heraustreten und wird dadurch recht unbequem, denn seine Ecken und Kanten legen sich scharf schneidend in die Hand; das wurde noch ärger und stilwidriger, als die Spätgotik den Kelch immer reicher und überladener ausbildete und allerlei Fialen, Statuetten und Spitzbogen anzubringen liebte. Die Patene, jener runde Teller, mit flachem Rande, der als Deckel zu jedem Kelche gehört, wurde in romanischer Zeit gern als ein Prachtstück behandelt, nahm dann in der Gotik aber jene glatte und schmucklose Form an, die ihrem Zwecke am besten entspricht. Aus den alten Speisekelchen entwickelte sich das mit einem Deckel oder mit einem pyramidenförmigen Dache gedeckte Ciborium der Gotik, in welchem die Hostien aufbewahrt wurden. Aus ihm entwickelten sich dann wiederum die Monstranzen, als mit dem zuerst 1247 in Lüttich gefeierten, aber erst 1316 durch Papst Johannes XXII allgemein eingeführten Frohnleichnamsfest die öffentliche Ausstellung und das Umtragen der geweihten Hostie in feierlichem Umzuge Sitte wurde. An die Stelle des Hostienbehälters oder der Trinkschale trat über dem kunstvoll gebildeten Fuß ein hohles rundes oder vieleckiges Glas, in welchem die große Hostie auf einer halbmondförmigen Zwinge ruhte. Mit zunehmender künstlicher Ausgestaltung wurde daraus ein gotischer Aufbau, der den Querdurchschnitt einer Kirche wiedergiebt, in den dann der Krystallcylinder angebracht wird, den oben eine kreuzgekrönte Pyramide deckt. Damit wurde die Monstranz zum reichsten Werkstück der Goldschmiede. Demselben Gewerke lag es ob, die Weihrauchsgefäße zu bilden, die in der romanischen Zeit anfangs oft die Gestalt eines Tieres, dann die eines Schiffchens, schließlich die des himmlischen Jerusalems mit Thoren und Aposteln hatten, später von der Gotik mehr als Turm mit reichem Strebe- und Maßwerk gebildet wurden.

Die romanische Zeit, der die frühere übergroße Vorliebe für den

Digitized by Google

Glanz des Goldes überhaupt abgekommen war, gab den Erzgießern reichliche Gelegenheit ihre Kunst zu zeigen, wenn es galt aus Bronze oder Messing allerlei Gerät wie Wassergefäße und Kannen, vor allem aber die Altarleuchter und die Lichterkronen zu bilden. Namentlich auf die letzteren wurde großer Wert gelegt, und so entstanden jene weiten Reifen, die ringsum mit Kerzenträgern besteckt und mit kleinen Türmchen besetzt wurden, so daß sie den Mauern des himmlischen Jerusalem glichen. Die Gotik wandelte Leuchter und Lichterkronen dann in ihre Formen um, bevorzugte aber neben dem Erzguß vor allem das Eisen, das unter dem Hammer zu höchst eigenartigen und kunstvollen Gebilden geschmiedet wurde, mit denen dann Thüren, Gitter u. s. w. reich und mit feinstem Stilgefühl und Geschmack verziert wurden.

Für die Aufbewahrung des geweihten Brotes hatte die altchristliche Zeit eine künstlerische Lösung in der Taube gefunden, welche an einer Kette über dem Altar aufgehängt und während der liturgischen Handlung herabgelassen wurde, wie es uns der Titurel beschreibt; denn auch die karolingisch-ottonische und die frühromanische Kirchensitte war diesem alten Brauche treu geblieben. Dann kamen cylindrische Büchsen auf, die auf dem Altar selbst oder in einer in der Wand ausgehöhlten mit einem Schloß versehenen Nische aufbewahrt wurden. Daraus wurde dann im 13. Jahrhundert das an der Wand des Chors und zwar stets an der Evangelienseite angebrachte Sakramentshäuschen oder Tabernakel. Aus dem einfachen Wandschränkchen bildete dann die Gotik allmählich ganze Turmbauten, anfangs noch mit der Wand verbunden, später ganz freistehend, in Fialen ausladend, die zuweilen bis hoch an das Gewölbe ragen. Am berühmtesten ist Adam Krafft's Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche zu Nürnberg (1496—1500), das 20 m hoch ist. Erst gegen Ausgang des Mittelalters kam die Sitte auf, das Tabernakel mit dem Altaraufsatz zu verbinden, was denn heute als Vorschrift gilt.

Der Zug nach Bereicherung der Formen, der durch die ganze Gotik geht, tritt uns auch in der Holzschnitzarbeit entgegen, mit der nun außer den Altären auch das Gestühl geschmückt wurde, das seit dem 11. Jahrhundert für die Geistlichen an den Wänden des Chors

Digitized by Google

angebracht wurde. Namentlich die Holzarbeiter des 15. Jahrhunderts verstanden es, dieses Kirchengerät außerordentlich anmutig und reich zu behandeln. Auf deutschem Boden ist das prächtigste Werk dieser Art Georg Syrlins Chorgestühl in Ulm (1469–1474), eine Riesenarbeit, denn nicht weniger als 89 Sitze in zwei Reihen waren mit Fialen und Wimpergen und mit Brustbildern heiliger und weltlicher Personen kunstvoll zu schmücken.

Weit weniger glänzend als die Stätte des Altarsakraments ist die Entwicklung des Ortes gewesen, an dem das Taufsakrament vollzogen wurde. Wie aus dem schlichten Brudermahl das geheimnisvolle Meßopfer wurde und die Verehrung des neugeopferten Herrnleibes im prunkvollen Frohnleichnamsfeste den höchsten Gipfel fand, so wurde allmählich aus dem einfachen Tische des Herrn jenes kunstvolle reichgeschmückte Gebäude, das den Namen Altar führte und auf das man alle Liebe und allen Glanz häufte, zugleich seine nächste Umgebung den Chorraum auf jede Weise künstlerisch auszeichnend. Die Wertschätzung der Taufe hat einen umgekehrten Weg genommen. Ursprünglich, als man erwachsene Heiden und Juden nach sorgfältiger Vorbereitung durch die heilige Waschung in die Gemeinde aufnahm von höchster Bedeutung, wurde sie mit Aufkommen der Kindertaufe zu einer mehr nebensächlichen Handlung, deren Verlauf längst nicht jenen weihevollen Zauber erhielt, der die Messe zu solch feierlichen Schauspiel macht. So hat man einst schöne Taufkirchen gebaut, die nur für dieses Sakrament bestimmt waren und deren viele sich in Italien noch erhalten haben. Nach und nach aber schmolz das Taufhaus zum Taufbecken zusammen. Schon auf einer vor 841 fallenden Federzeichnung in der Messobrunner Handschrift sehen wir nur eine einfache Kufe, in welcher der entkleidete Täufling bis an den Oberkörper steht. Dieselbe schlichte Form hat sich bis tief ins Mittelalter erhalten; dann fing man an, auch dieses gottesdienstliche Gerät künstlerisch auszubilden. Die romanische Zeit brachte Säulchen und wunderliche Tiergestalten an, die Gotik wandelte die überkommene kreisrunde Gestalt in das Vieleck und brachte an den Außenflächen ihre Stilformen an. Auch gab das Taufbecken den Goldschmieden und Beckenschlägern Gelegenheit, ihre Kunst zu zeigen. Aber wirklich glänzende Gebilde

Digitized by Google

dieser Sakramentsstätte sind doch sehr selten. Schon der wechselnde Ort an dem man zu verschiedenen Zeiten in den Kirchen den Taufstein aufzustellen pflegte, zeigte in dieser Unsicherheit des Standplatzes eine gewisse Geringschätzung der Handlung selbst. Sie drang in ihrem kirchlichen Wert und in der Auffassung der Gemeinde eben nie zu voller Höhe hindurch.

Die große Veränderung, die im Laufe der Jahrhunderte mit der Grundrißbildung der Kirche vor sich gegangen war, hat naturgemäß auch auf die Stätte der Predigt einen großen Einfluß haben müssen. In der alten Basilika konnte der Bischof wohl von seinem hinter dem Altare errichteten Sitze aus zur Gemeinde sprechen. Je größer der gesamte Kirchenbau wurde, je mehr sich der Chorraum ausdehnte und von der Gemeinde durch das Querhaus getrennt wurde, um so weniger war es möglich, den alten Predigtstuhl beizubehalten. die Priester fingen an, von den Ambonen aus, welche an den Chorschranken aufgestellt waren, zu predigen. In Italien entwickelten sich so aus den ursprünglich nur für die Vorlesung der Bibelabschnitte bestimmten Ambonen unter dem Einfluß der Predigermönche jene großen Kanzeln, an denen sich die Kunst der pisanischen Bildhauerschule so glänzend bethätigt hat. Im Norden gestalteten sich die Schranken (cancelli), welche den Chor vom Langhaus abschlossen, zu einer förmlichen Empore, dem mit Durchgängen versehenen oder von Treppenaufgängen begleiteten Querbau, dem Lettner, der auf Bogenstellungen ruhte, als Sängerchor diente und immer mehr zu einem kunstreich gestalteten Baugliede heranwuchs.

Die Predigt selbst ist wohl nie ganz verstummt, war aber im Laufe der Jahrhunderte sehr an Geltung und Gehalt zurückgetreten. Sie wieder in den Mittelpunkt der Gemeinde geführt zu haben ist wesentlich das Verdienst der Bettelorden. Humbert von Romans (1254—1264), der fünfte Dominikanergeneral, sagte — wie wir schon hörten — ausdrücklich: Predigen sei nützlicher als Fasten, stehe höher als die Messe und alle sonstigen liturgischen Handlungen; denn von der lateinischen Liturgie verstehe der Laie nichts. Christus habe nur einmal Messe gefeiert, keine Beichte gehört, selten die Sakramente gehalten: sein Werk sei Predigt und Gebet gewesen. Die Folge dieser nach immer

Digitized by Google

größerer Ausbildung und Volkstümlichkeit strebenden Predigt ist die Kanzel gewesen. Zuerst waren es tragbare hölzerne Rednerbühnen, wie man sie noch heute vielfach in Italien findet. Dann wurden es steinerne Predigtstühle, die zuerst auf Konsolen auffaßen, dann als auf einer Säule ruhend gebildet wurden. Im 15. Jahrhundert errichtete man jene großen ins Mittelschiff gestellten Kanzeln mit reichem bildnerischem Schmuck der Brüstung, des Aufgangs und des Schalldeckels, wie deren eine die von Hans Hammerer für den gewaltigen Volksprediger Geiler von Kayserberg gebaute Münsterkanzel in Straßburg (1485—1487) darstellt. Seitdem blieb die Kanzel, im Norden wenigstens, ein regelmäßiger Bestandteil des Kirchengebäudes, behielt auch — vom Lettner ganz losgelöst — zumeist ihren Platz mitten im Gemeinderaum, bei mehrschiffigen Kirchen an einem Pfeiler des Mittelschiffs.

Die Kunstweberei und -Stickerei blieb allezeit im Dienste der Kirche, um Vorhänge und Teppiche, Altargewänder nnd Priesterkleider zu schücken. Aus romanischer Zeit ist uns nur sehr wenig davon erhalten geblieben. Aus dem gotischen Altertum gilt als das schönste erhaltene Stück eine prachtvolle Stickerei, die etwa im 14. Jahrhundert als ein Altarbehang für Pirna hergestellt wurde und sich nun in Dresden befindet. Er stellt die Krönung der Maria vor, in Plattstich auf Leinwandgrund ausgeführt und hat auch künstlerisch, nicht nur geschichtlich einen hohen Wert. Ein ergiebiges Feld für diese Faden- und Nadelmalerei boten jeder Zeit die Priestergewänder, deren Formen und Farben sich allmählich mit Hilfe päpstlicher Verordnungen genau festsetzten, wobei denn in echt mittelalterlich-katholischer Weise für diese Vorschriften das alte Testament mit seiner umständlich ausgetiftelten Priesterkleidung zum Vorbild wurde, und so mit einem Male die alten Zeremonialgesetze wieder bindende Gewalt bekamen, an deren Überwindung der Stifter des Christentums sein Leben gesetzt hatte. Wenn dabei anfangs Weiß im romanischen Zeitalter die vorherrschende Farbe blieb, so schritt man auch hier von der Schlichtheit zu Pracht und Buntheit fort, brachte schließlich sogar die Farben in ein richtiges kirchliches System und unterschied bestimmte liturgische Farben von den gemeinen weltlichen. Dabei wurde nach einigem

Digitized by Google

Schwanken das Blau aus dem Verzeichnis bischöflich genehmigter Farben hinweggestrichen und gilt seitdem bei pietätvollen Liturgen schlechtweg als verpönt, obgleich es doch eigentlich gerade die Farbe des Himmels ist, auf den hinzuweisen allewege eine gut kirchliche Aufgabe wäre.

Digitized by Google

Dritter Teil.

Die Neuzeit.

I. Abschnitt.

Die Renaissance in Italien.

1. Begriff und Bedeutung der Renaissance.

Seit jenen goldenen Tagen, da im Perikleischen Zeitalter Griechenlands Kunst zu einer unerhörten Blüte kam, hat es nicht wieder eine so wundersame Kunstübung gegeben, wie sie nun mit der Renaissance zunächst in Italien begann. Daß mit diesem Worte, das übrigens erst ziemlich spät zur Anwendung gekommen ist und bei den Italienern Rinascimento lautet, vor allem die Wiedergeburt der Antike zu verstehen sei, ist eine Auffassung, die ebenso landläufig wie verkehrt ist. Denn so gewiß die Wiederbelebung antiker Anschauungen und Formen ein Kennzeichen dieser neuen Zeit ist, so wenig ist der ganze unermeßliche Reichtum von neuer Geistesthätigkeit und Kunstfertigkeit mit diesem einen Merkmale erschöpfend wiedergegeben. Die Renaissance war unendlich viel mehr als ein neues Erwachen vergangener Herrlichkeit, sie war die Wiedergeburt des gesamten ursprünglichen Menschentums, der menschlichen Natur in ihrer ungeteilten Einheit und Zusammenfassung. Friedrich Nietzsche hat seinem tiefen Groll gegen das Christentum auch hier Ausdruck gegeben, wenn er das Wesen der Renaissance als eine Umwertung des Christentums bezeichnet, welches die ganze Arbeit der antiken Welt umsonst gemacht habe, indem es die Krankheit heiligte. Der Christ habe den Lebensinstinkt verloren,

Digitized by Google

indem er seinen Schwerpunkt ins Jenseits legte. Darum sei es das Hauptverdienst der Renaissance, diesen Schwerpunkt wieder ins Diesseits zurückverlegt zu haben. Abgesehen von der bei ihm gebräuchlichen übertreibenden Einseitigkeit in den Ausdrücken hat der Dichterphilosoph im Grunde so unrecht nicht. Thatsächlich war der Hintergrund, von dem sich die Renaissancebildung neu und gegensätzlich abhob, wenn auch nicht die christliche Religion als solche, so doch sicherlich vor allem die jenseitig orientierte weltflüchtige Metaphysik der Kirche, für die der Mensch und die Welt nicht eine Einheit, sondern eine dauernde Zwiespältigkeit irdischer und göttlicher, sinnlicher und geistiger Teilnaturen darstellte; und die Lebenskraft der neuen Anschauung war wesentlich dem gegenüber das Evangelium von der Ganzheit und Freiheit des Ichs und dem unendlichen Wert jeder einzelnen Menschenseele. Und so bestand ihre neue unvergängliche Erkenntnis in der Entdeckung, daß kraftvolle Selbsterziehung und Bildungsstärke auch die menschliche Einzelpersönlichkeit zu einem Kunstwerk gestalten könne und gestalten müsse. Hat Pico della Mirandola am Ende des 15. Jahrhunderts so ziemlich die wahre Formel gefunden, wenn er meinte, die Renaissance gehe aus auf Aneignung wahrer Kultur des Geistes, so ist damit allerdings nicht ausgesprochen, daß sie eine unversöhnliche Feindschaft zwischen Bildung und Evangelium darstellen müsse, aber die Wahrheit ist in dieser Formel enthalten, daß die neue Bildung ein großes Auseinandersetzungsverfahren zwischen laienhafter und kirchlicher Kultur bedeute. Wir werden demnach nicht einen Gegensatz zwischen Renaissance und Christentum, wohl aber einen solchen zwischen Renaissance und Kirchentum feststellen können, und es nicht als eine zeitliche Zufälligkeit ansehen, wenn mit der italienischen Renaissance die deutsche Reformation zusammenfällt.

Dabei muß im Auge behalten werden, daß die Renaissance sich nicht als ein phantastisches Schwelgen in vergangenen Anschauungen und nicht als ein ideales Spiel mit allerlei Gedankendingen eingeführt und durchgesetzt hat, sondern daß sie, so gewiß sie die Entfaltung der italienischen Volksseele darstellt, an dem derben Wirklichkeitssinn eben dieser Nation die erste grundlegende Triebkraft erhielt. Damals war der Übergang von der Naturalwirtschaft zur Geldwirtschaft vollzogen

Digitized by Google

worden. Das Wesen der Geldwirtschaft bedingt aber ganz von selbst die freiere Entfaltung der persönlichen Kräfte, drängt auf Selbsthilfe und befördert rücksichtsloses Vorwärtsstreben. Dieses Eindringen von allerlei starken Wirklichkeiten kam dem Gewerbesinn des italienischen Volkes trefflich entgegen, und so fing die neue Zeit zunächst mit einem ungeheuren Aufschwung im Handelsverkehr Italiens an. Pfandhäuser wurden gegründet, zuerst in Perugia, dann — und zwar durch Savanarola eingeführt — in Florenz. Der Wechsel in seinen verschiedenen Formen trat als eine Geldmacht auf, die Kunst der Buchführung wurde von den venezianischen und florentinischen Kaufleuten ausgebildet, und noch heute zeugen eine ganze Reihe von Ausdrücken des deutschen Geschäftslebens (netto, brutto, Skonto u. v. a.) davon, daß die alles beherrschende Zeitströmung der Renaissance zuerst mit der Kunst des Gelderwerbs und des Handelsverkehrs begann. Damit aber war sie freilich nicht zu Ende, sondern auf diesem wirtschaftlichen Hintergrunde entwickelte sich eben jene geistige Freiheit, die zu der italienischen Kunstblüte führte.

Man kann vielleicht zugeben, daß schon mit Dante und Giotto ein gewisser subjektivistischer und individualistischer Zug zum Durchbruch kommt, sicherlich aber ist die volle Entdeckung des ganzen Menschen eine Errungenschaft der Renaissance. Hier erst entdeckte man den Wert der Persönlichkeit und erlernte sinniges Einweben der persönlichen Stimmung und der eigenartigen Empfindungsweise in die Darstellung. Nicht mehr das Hergebrachte und Künstliche blieb in Geltung, sondern das geistige Sonderwesen jedes einzelnen Menschen. Diese Wertung der Persönlichkeit war ja ursprünglich ein Verdienst des Christentums gewesen. Wie hoch schätzte Jesus den Wert der Einzelseele! Und in den Selbstbekenntnissen des Augustin ist von dieser Betonung der tiefsten Empfindungen und persönlichen Regungen noch ein starker Nachklang zu spüren. Aber im ganzen ist das christliche Mittelalter dieser Seelenvertiefung ungünstig gewesen. Die jungen Völker, die da zur Bildung heranreiften, waren noch zu ungefüge und ungelenk, um der zarten Stimmen zu lauschen, die aus dem Herzen jedes einzelnen Erdgeborenen nach außen drang und nach Ausdruck rang. Erst jetzt seit Dante und Petrarca begann man sich liebend in

Digitized by Google

den Einzelmenschen zu versenken und bei der Darstellung von Lebensbeschreibungen suchte man nicht mehr nur nach erbaulichen Ruhmreden, wie es bisher die fromme Legende und Biographie erheischt hatte, sondern man strebte nach wirklicher Charakterschilderung. Mit dieser Erweiterung des seelischen Menschenbildes wuchs ganz von selbst auch das Verständnis für seine körperliche Schönheit. Die Übergeistlichkeit der mittelalterlichen Anschauung hatte ängstlich die Augen vor der unverhüllten Herrlichkeit des Menschenleibes geschlossen gehalten. Jetzt entdeckte man zur schönen Seele auch den schönen Leib, und es ward Sitte ihn zu schildern und nachzubilden. Die antike Freude an der Nacktheit ward wieder lebendig und die mittelalterliche Scheu und Zimperlichkeit mußte weichen, was dann freilich auch bei unreinen Gemütern und Händen leicht zu gemeiner Sinnlichkeit ausarten konnte. Aber auch die frömmste und kirchlichste Betrachtung teilte jetzt der Kunst als höchstes Ziel die Verklärung der menschlichen in die göttliche Schönheit zu, und hielt an der großen neu entdeckten Wahrheit fest, daß aus der Schönheit des menschlichen Antlitzes die unaussprechliche Schönheit Gottes heraus leuchte.

Vom Menschen schweifte das neugeöffnete Auge in die reiche Erscheinungswelt der ganzen weiten Natur mit ihrer unendlichen Formenfülle. In Deutschland hatten die großen Dichter zwar schon lange von Lenzessonne und Nachtigallenschlag gesungen, und auf den Bildern der Kölner Malerschule kommt die deutsche Freude an der Gottesnatur lebhaft genug zum Ausdruck in diesen köstlichen Hintergründen mit den ebenso liebevoll als unbeholfen gemalten Hügeln und Bäumen. Aber für Italien war's doch eine Seltenheit, als Franz v. Assisi seine wunderbare Freude an der Natur in seinem vertrauten Umgang mit der Tier- und Pflanzenwelt zeigte und die Tiere des Waldes und die Vögel des Himmels als seine Brüder und Schwestern achtete. Doch blieb von da an eine gewisse Naturfreude lebendig, die freilich erst in Petrarca siegreich zum Durchbruch kam, der nicht nur das stille Felsenthal von Vaucluse, sondern auch die landschaftliche Schönheit seiner italienischen Heimat besang und bei seiner Rückkehr dahin die tiefempfundenen Verse dichtete:

Digitized by Google

Heiliges Land, vom bewaldeten Berg erschau' ich dich wieder,
Und mein trunkenes Aug' freut sich der üppigen Pracht . . . .
Hinter mir bleiben die Wolken, die Sonne zerreißet den Nebel,
Klar ist die Luft und hell blicket der Himmel mich an.
Ich erkenne das Land meiner Väter und grüße es freudig:
Heil dir, väterlich Land, Kleinod der Welt, sei gegrüßt!

Von da ab entwickelt sich das Naturgefühl rasch zu großer Zartheit und Kraft, und auf die Verse der Dichter folgten bald die Arbeiten der Maler und Bildhauer, die sich nicht genug thun konnten, ihre Umgebung reizvoll darzustellen. Namentlich die Landschaft begann in der Malerei eine große bedeutsame Rolle zu spielen als ein kunstvoll gestalteter Ruhepunkt für das Auge des Beschauers, der sich so an den herrlichen Fluren Italiens ergötzen konnte.

Mit dem geistigen und wirtschaftlichen Aufschwung und der ganz veränderten Weltbetrachtung gingen naturgemäß allerlei Veränderungen innerhalb der gesellschaftlichen Sitten Hand in Hand. Eine allgemeine Verfeinerung des Lebens machte sich geltend, die Umgangsformen überboten sich in feinen Anstandsregeln, Höflichkeit und Grazie wurden bis zur Geziertheit übertrieben. Ein Abglanz davon tritt uns auf den Bildern jener Zeiten entgegen, die viel von reichen Trachten zu erzählen wissen und ihren Gestalten oft Stellungen anweisen, die damals als besonders fein und elegant galten, während sie uns heute nur als geziert vorkommen.

Vor allem war es in dieser neuen gesellschaftlichen Ordnung die Frau, die sich eine neue Stellung zu erobern wußte. Das Mittelalter hatte ja immer eine merkwürdig doppelte Schätzung des Weibes gezeigt. Denn während das Christentum die Frau im allgemeinen gehoben und aus Hetärenwesen und Sklaverei befreit hatte, war im Laufe der Zeiten eine solche Hochstellung der Frau nur in der Verherrlichnng der Maria haften geblieben. Im übrigen wurde sie durch die erzwungene Ehelosigkeit der Priester als einer besonderen Bethätigung der Frömmigkeit doch wieder auf eine niedere Stufe gerückt, und, wenn es auch nur eine vereinzelte Kuriosität sein mag: es giebt doch zu denken, daß es einem Bischofe auf dem Konzil zu Macon (585) wirklich möglich gewesen ist zu beantragen „mulierem hominem non posse vocitari", daß man ein Weib nicht eigentlich als Menschen be-

Digitized by Google

achten dürfe. Dieser geistliche Herr ist zwar alsbald mit seiner wundersamen Meinung von seinen Konzilkollegen niedergestimmt worden, aber er hat sie eben doch haben können. Das höfische Leben des Mittelalters und der Minnedienst haben die Frau in den Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens gebracht, ohne sie doch geistig irgendwie zu heben, und darum nicht immer zum Vorteil der Sittlichkeit. Jetzt erhob die Renaissance die Frau zur Lebens- und Denkgenossin des Mannes, gab ihr eine reichere Ausbildung und ließ es gern zu, wenn sie an Dichtung und Musik, auch an wissenschaftlichen Erörterungen lebhaften und thätigen Anteil nahm. Auch ihr ward das ganze Vollgefühl der Persönlichkeit zugebilligt und das mußte natürlich auf die Kunstpflege von bedeutsamer Einwirkung sein.

Wir nannten oben die Renaissance das große Auseinandersetzungsverfahren zwischen laienhafter und kirchlicher Kultur. Das bedarf noch der weiteren Erörterung. Und so müssen wir unser Augenmerk darauf richten, wie sich der religiöse Gedanke und die kirchliche Heilsanstalt zu der neuen Zeit und Kunst verhalten haben.

Dabei ist zunächst wahrzunehmen, daß das Verhalten der offiziellen Kirche zur Renaissance in ihren verschiedenen Kreisen und wirkenden Kräften ein wechselndes und unsicheres gewesen ist. Im allgemeinen blieb die Kirche noch für die Künstler die vornehmste Auftraggeberin, und da die großen Schöpfungen der Renaissance wesentlich unter den Augen und dem Schutze der kirchlichen Gewalthaber entstanden sind, zudem die höchste Kunstblüte dieser Zeit mit bewußter Absicht von den großen Renaissancepäpsten hervorgerufen und sorglich gepflegt worden ist, so wird man der Kirche den Ruhm nicht streitig machen können, hier eine Führerin und Herrscherin von segensreicher Kraft gewesen zu sein. Freilich hat es auch nicht an Kirchenfürsten gefehlt, die mit scheelem Auge dem neuen Treiben zusahen und die Gefahren dieser Kunst und Kultur für bedeutender hielten als ihren Gewinn. Adriano von Corneto, hochangesehen am päpstlichen Hofe, wußte wohl, warum er die Philosophen verdammte als die Patriarchen der Ketzer und weshalb er den Geist der Bibel der gesamten Physik, Ethik und Logik seiner Zeitgenossen kraftvoll entgegenstellte. Denn wenn auch die Kirche als Heilsanstalt diese Führung der Geister in die Hand genommen

Digitized by Google

hatte: von kräftig pulsierenden religiösem Leben war in ihr selbst je länger je weniger zu spüren. Aber darauf kam es ja im Grunde gar nicht an. Es genügte, wenn die Kirche als solche wußte, was der Einzelne niemals wissen kann, denn ihr offizielles Verständnis reichte ja weiter als der Verstand der Gläubigen. Ihr unterwarf man sich im allgemeinen ohne große Skrupel und Zweifel. Als Laurentius Valla um seiner Ketzereien willen vor das geistliche Gericht gestellt wurde, wußte er sich einfach dadurch aus der gefährlichen Schlinge zu ziehen, daß er angab, alles was die Kirche glaube, das glaube auch er. Damit war doch eigentlich nur ausgesprochen, daß er persönlich nicht an die einzelnen Kirchenlehren glaubte. Wer glaubte denn damals in Italien überhaupt noch an die Dogmen? Wer suchte auf Grund seines Glaubens das Leben zu gestalten? Viele gewiß nicht. Aber das galt ja dem folgerechten Romanismus gerade als der Vorzug der christlichen Religion vor allen anderen, daß sie ein System ist, welches als wirksames Hilfsmittel unter leicht zu beschaffenden Bedingungen die Heiligung des Lebens bis zur Gottwohlgefälligkeit und Verdienstlichkeit hin erzeugt. Der Glaube ist dabei freilich zur gehorsamen Unterstellung unter den kirchlichen Apparat zusammengeschrumpft, aber es war ein gar bequemes System, denn der Christ brauchte sich nur an die Rechtsordnung der Kirche zu halten, die letztlich allein und am besten für ihn glaubt. So konnte man spöttisch über die Theologie als thörichtes Mönchsgezänk die Achsel zucken, ungläubig alle Lehren der Kirche leugnen und sich zugleich doch gehorsam als treuer Sohn der Kirche unterwerfen. Paganismus und Kirchenfrömmigkeit, Atheismus und Aberglaube, ironische Zweifelsucht und inbrünstige Andacht wohnten damals auch in den gebildeten Köpfen eng beisammen.

Boccaccio erzählt in seinem Dekamerone die Geschichte von einem Juden, der in Rom Christ wurde, weil eine Religion göttlich sein müsse, die durch solche Menschen nicht zu Grunde gerichtet werden konnte. Das war im 14. Jahrhundert. Später hat man noch viel wunderbareres in Rom erlebt. Von Alexander VI, jenem schandbaren Verbrecher auf dem päpstlichen Stuhle, wird berichtet, er habe lange nicht an Gott geglaubt, bis er einst, da er beim Einsturz eines Kamins

Digitized by Google

gerettet blieb, die schützende Hand des Höchsten sichtbar an sich erfahren habe. Ein Papst, der nicht an Gott glaubt! Julius II, der rohe leidenschaftliche Kriegsheld, der gelegentlich den Eisenharnisch über den Priesterrock zog, konnte sagen: „Wenn S. Peters Schlüssel mir nichts helfen, so helfe mir sein Schwert." Leo X, der Fürst von hoher geistiger Bildung, wußte nach seiner Wahl keinen besseren Wunsch als den: „Genießen wir nun die Herrschaft, die uns Gott gegeben." Und von ihm geht das Wort: „Es ist bekannt, wieviel die Fabel von Christus uns eingebracht hat." Kardinal Bembo machte den Einwohnern von Recanati alles Ernstes zum Vorwurf, sie hätten die Dea zu Loreto mit schlechtem Bauholz betrogen. Und Erasmus sagte nach einem Aufenthalte in Rom, dort würde es für schimpflicher gehalten, nicht Ciceronianer zu heißen, als Ketzer gescholten zu werden. Darum konnte es auch in der römischen Handschrift eines zeitgenössischen Lebens Pauls IV heißen: „Zu dieser Zeit schien niemand ein galantuomo e buon cortegiano, der nicht wenigstens einige häretische Meinungen hatte."

Wenn das am grünen Holze der Kirchenleiter geschah, dann ist es nicht zu verwundern, wenn bei der leicht erregbaren lebenslustigen Künstlerschar jener Tage nicht viel von innerlicher Glaubenskraft zu spüren ist. Zwar schufen sie die meisten ihrer herrlichen Werke im Dienste der Kirche und lebten wohl auch in der naiven Meinung, treue Söhne dieser ihrer Kirche zu sein, aber den Glaubenslehren dieser Mutter standen sie innerlich mehr oder weniger fern. Schon des frommen Giotto Kirchlichkeit war nach unserem Geschmack etwas sonderbar und hinderte ihn nicht gelegentlich Bemerkungen zu machen, die hart die Grenze des Frivolen streifen. Und bei den späteren großen Meistern werden wir noch weniger eine wirkliche Kirchenfrömmigkeit finden. Man giebt das zwar gemeinhin nicht gern zu, denn seit den Tagen der Romantik ist die Rede aufgekommen, ein wahrer Maler von religiösen Bildern sei ohne eigene starke kirchliche Gesinnung unmöglich. Aber das ist eine falsche Rede. Wäre sie richtig, so müßten folgerecht auch die Schlachtenmaler tapfere Kriegshelden, die Waldmaler gute Forstmänner und die Bildner von Stilleben gefräßige Leute oder doch arge Feinschmecker sein. Dem ist doch aber nicht so. So steht auch das

Digitized by Google

religiöse Gefühl zur Kunst in keinem näheren Verhältnis, als alle die anderen Gefühle, die von ihr geschildert werden. Das was man von dem Maler religiöser Bilder allein erwarten muß, ist das, daß er sich in die Stimmung der christlichen Gemeinde, für die er malt, versetzen kann. Weiter nichts. Aus den Seelen anderer herauszuschaffen ist seine Aufgabe. Fällt dabei sein eigenes religiöses Empfinden mit dem der Kirche zusammen, umso besser für ihn und manchmal auch für sein Werk, aber nötig ist es nicht, denn sonst müßten die kirchenfrömmsten Maler auch stets die schönsten Kirchenbilder malen, und das ist bekanntlich durchaus nicht der Fall. Sondern das werden die schönsten religiösen Gemälde, in denen sich des Künstlers Fähigkeit, sich in die fromme Stimmung der Gemeinde zu versetzen, mit dem intimsten Studium der Natur und mit der größten technischen Fertigkeit, mit dem stärksten Können, vor allem mit der eigenen wirklich künstlerischen Persönlichkeit vereinigt. In diesem Sinne haben die großen Renaissancekünstler jene herrlichen religiösen und kirchlichen Kunstwerke geschaffen, obgleich sie von wirklich dogmatischer Kirchenfrömmigkeit (nicht von innerer Religiosität) zumeist meilenfern getrennt, zudem in ihren Sitten vielfach überaus locker und leichtfertig waren. Die meisten dieser gewaltigen Männer waren ausgesprochene Ichmenschen, denen es nur darauf ankam, mit rücksichtslosem Sichvordrängen ein Feld ihrer Thätigkeit zu finden, und die jedes Mittel für recht hielten, ihr Ziel zu erreichen. Dabei war der italienische Erwerbssinn ihnen allen gemein; und dieser Hang nach Gewinn, diese Gier nach Gold und Geld, die aus ihrem Leben hervorleuchtet, könnte uns oft die Freude an ihren Werken vergällen, wenn wir nicht auf Italienfahrten längst gelernt hätten, über diese wilde Jagd nach dem Soldo schließlich nur noch zu lachen. Damals ist der Grundsatz das Lebensmotto der Zeit gewesen: „Lieber genießen und bereuen, als nicht genießen und das bereuen.“ Und Tüchtigkeit und Kraft wurde viel höher geachtet als alle Sittlichkeit und Religiosität. Für diese ganze Stimmung und Auffassung bleibt immer jene Thatsache besonders bezeichnend, daß Raffael, als am Karfreitag 1520 sein junges glänzendes Leben zu Ende ging, seine Geliebte aus dem Hause bringen ließ, beichtete, die letzte Ölung empfing und der Madonna Statue und Altar im Pantheon gelobte.

Digitized by Google

Kurzum, ein wirklich inneres Verhältnis hat die Kirche zur Renaissancekunst nicht besessen. Und es war nur der folgerechte Ausklang dieses Nebeneinandergehens ohne innerliches gegenseitiges Verständnis, wenn schließlich in der 25. Sitzung des Tridentiner Konzils vom 3. und 4. Dezember 1563 als Kirchensatzung beschlossen ward: man solle Bilder von Christus, Maria und den Heiligen in der Kirche haben, auch sie verehren, nicht weil man glaube, daß eine Gottheit oder Kraft in ihnen wohne, wegen deren man sie verehre und ihnen vertraue, wie es die Heiden thaten, sondern weil die ihnen erwiesene Ehre auf die darzustellenden Urbilder bezogen würden. Christus und die Heiligen selbst solle man anbeten, indem man die Bilder küsse, vor ihnen das Haupt entblöße und niederknie. Das war also eine rein theologische Auffassung der Frage ohne jede Berücksichtigung des rein künstlerischen Wertes der Bilder, kein Wort von der Kunst als Seelenbildnerin und Herzenskünderin, keine Spur von Anerkennung dessen, was sie noch an Schönheit und Wahrheit zu bieten vermag. So blieb es denn dabei, daß nach der amtlichen Auffassung der Kirche bis auf den heutigen Tag ein schlechtes „rechtgläubiges" Bild weit höher steht als ein gutes, das eine angefochtene Thatsache darstellt. Der Gegenstand allein beschäftigt die Kirchenmänner, und seine Schönheit nur insoweit, als darin altüberlieferte Empfindungen und kirchlich approbierte Auffassungen zur Anschauung kommen. Das rechte Fromme lag und liegt für diese kirchliche Kunstbetrachtung im Fernen, Vergangnen, Hergebrachten. Und was 1571 dem großen Maler Paolo Veronese geschah, daß er vor die Inquisition berufen wurde, um wegen der Form seiner Bilder verhört zu werden, die gar zu modern und zu wenig „heilig" waren, das kann ähnlich bis auf den heutigen Tag jedem Künstler widerfahren, der religiöse Gegenstände darstellt, nicht wie es das Herkommen will, sondern wie er sie im Geiste schaut und innerlich erlebt.

Bei dieser kirchlichen Beschränkung und Beschränktheit kann es nicht Wunder nehmen, daß schließlich die Renaissance eine große und allgemeine Verweltlichung der Kunst hervorrief. In die Malerei und Bildnerei zogen mit Macht die Stoffe aus dem weltlichen Leben und aus der Antike. Wie die Weltauffassung und Lebensanschauung sich er-

Digitized by Google

weiterte, so ward auch für die Kunst der Vorstellungskreis ein umfassender; nichts menschliches galt ihr hinfort mehr fremd. Damit stieg auch das ganze Altertum aus seinem Grabe hervor. Freilich war dieses Grab in Italien nie fest verschlossen gewesen, in der Kunst und Wissenschaft war die Antike dort nie ganz ausgestorben. Nun aber war es doch ein Hervorgehen aus dem Grabe, als mit einem Schlage die formale Überlegenheit der antiken Überreste in Baukunst und Bildnerei sich jedem empfänglichen Künstler aufdrängte und alsbald beim Aufschwung des gesamten Geisteslebens und der Kunstbestrebungen sofort alle Talente unter dem Einfluß der Antike standen. So haben schließlich alle großen künstlerischen Leistungen jener Tage ihre Leuchte an den Alten entzündet; aber doch nie sei die Renaissance lediglich als ein Blühen bezeichnet, das allein durch die Sonne des Altertums Farbe und Duft erhalten hätte, sondern nur in dem Sinn, mit dem einst der Gründer einer anderen gewaltigen Renaissance Goethe das rechte Verhältnis zur Antike bezeichnet. Er sagt zu Eckermann: „Man spricht immer vom Studium der Alten! Allein was will das sagen, als: richte dich auf die wirkliche Welt und suche sie auszusprechen, denn das thaten die Alten auch, als sie lebten." Auch die Künstler der italienischen Renaissance thaten es.

2. Florenz und Rom.

Quattrocento heißt vierhundert, cinquecento fünfhundert. Vierhundert Jahre nach dem Jahre 1000 begann das 15. Jahrhundert, nach fünfhundert Jahren das 16. In solchem Sinne ist es neuerdings üblich geworden, die Künstler des 15. Jahrhunderts die Quattrocentisten, die des 16. Jahrhunderts die Cinquecentisten zu nennen. Wer Lust hat, mag die Sache noch weiter ausdehnen und wird sich einen schönen kunstgelehrten Anschein geben können, wenn er auch noch von Trecentisten und Secentisten spricht.

Die Quattrocentisten sind die Künstler der Frührenaissance. Ihr Mittelpunkt war Florenz, das eben damals durch große gewerbliche Leistungen und seinen regen Handelsverkehr zu bedeutendem Wohlstand und bedeutender wirtschaftlicher und politischer Macht gelangt war

Digitized by Google

und namentlich den gesamten Geldmarkt beherrschte, wie denn der Florentiner Goldgulden (Florin) die eigentliche Münzeinheit des mittelalterlichen Weltverkehrs geblieben ist. Zugleich erwachte ein reger Sinn für die Pflege der Kunst in allen ihren Zweigen, und die königlichen Kaufleute aus dem Bankhause Medici wurden die großherzigen, wenn auch selbstsüchtigen und ruhmgierigen Förderer und Wohlthäter der Künstler. Gegen das glänzende oft genug leichtfertige Treiben, das sich damals in diesem Staatswesen mit allen seinen heiteren Sünden herausbildete, empörte sich das christliche Gewissen in dem gewaltigen und düsteren Dominikanermönche Savanarola, der durch das mächtige Wort seiner Bußpredigten geradezu einen kurzen Stillstand im Fortschreiten der Renaissance bewirkte. Man wird von ihm nicht sagen dürfen, daß er ein Todfeind jeder Kunst gewesen sei: dazu war er doch viel zu sehr ein Sohn seines schönheitsdurstigen Volkes und seiner kunstbegeisterten Zeit. Aber er verdammte den Mißbrauch, den man mit ihr trieb, die Sünde der Eitelkeit, der Unkeuschheit, die sich in ihrem gleißenden Gewande offenbarte. „Ich sage euch," rief er, „daß die Jungfrau einher ging in schmuckloser Armut, und daß man kaum ihr Gesicht sah; ihr aber laßt sie erscheinen in Gewändern gleich einer Dirne; sie die so rein war, daß nach Thomas von Aquino ein lüsterner Blick nicht einmal auf ihr haften konnte." Für diesen Bußprediger war die Sünde in der Kunst alles was zur Unkeuschheit führen könnte, vor allem die nackten Gestalten, die von ihr dargestellt wurden. Er aber will vielmehr die Kunst in den Dienst der Kirche stellen, sie soll ein machtvolles Hilfsmittel im Kampfe gegen die Ketzer sein. Darum stiftete er eine Zeichenschule im Markuskloster und sammelte zahlreiche Künstler um sich. Fast alle die großen Maler und Bildner jener Tage scharten sich um ihn und begeisterten sich für seine flammende Beredsamkeit und die ernste Auffassung des Lebens, die er lehrte. Die zahlreichen Passionsbilder, die damals von den Robbia, von Perugino u. a. gefertigt wurden, sind in ihrer fast herben Stimmung und in der ruhigen Wirkung des Vortrags bei absichtlichem Verzicht auf Schmuck und glänzendes Beiwerk doch wohl als Nachklänge der Predigten anzusehen, die der große Prophet hielt. Auch ist zu vermuten, daß Michelangelo, der diese Predigten in der Jugend selbst

Digitized by Google

gehört hatte und sie später noch im Greisenalter mit erbaulicher Freude zu lesen pflegte, seine Pietagruppe wesentlich unter dem Einfluß Savanarolas gebildet hat. Wie man denn überhaupt auf Einwirkung dieses großen Mönches jenes Vorherrschen von leidensvollen Vorgängen, leidenschaftlich bewegten Ereignissen und schmerzlichen Empfindungen zurückführen zu können meint, das um die Wende des Jahrhunderts bei der Wahl der Gegenstände für die künstlerische Darstellung deutlich zu Tage tritt. Nie vorher wurde das bittere Leiden Jesu in allen seinen Einzelvorgängen so häufig und innig abgebildet wie jetzt. Immerhin: ein wirkliches inneres Verhältnis zur Kunst kann Savanarola nicht gehabt haben; dazu war sein ganzes Wesen viel zu düster und weltfremd. Ihm hatten die Gebilde von Künstlerhänden Wert nur, soweit sie irgendwie der Kirche dienen konnten.

Als der Frühling der Renaissance zum goldenen Sommer geworden war, hatte dieses Blühen seinen Ort gewechselt. Nicht mehr Florenz stand im Vordergrund der künstlerischen Bewegung, sondern Rom, die Stadt der Päpste. Nicht als ob Savanarolas Gewalt über die Geister diesen Wechsel unmittelbar veranlaßt hatte; aber so kurz auch die Herrschaft seines Sinnes war: als sie zu Ende war, ist auch das alte Florentiner Leben und Treiben vorüber gewesen und konnte nicht mehr zur früheren Kraft und Herrlichkeit zurückgerufen werden. Dagegen trat jetzt die alte Tiberstadt wieder lebhaft auf den Plan und konnte bald genug, wenn auch mit einigen Einschränkungen, als die Hauptstadt Italiens gelten. Auch für die Entwicklung der Künste war dieses Hervorheben Roms von weittragender Bedeutung. Als der eigentliche Begründer des neuen goldenen Zeitalters gilt Papst Nicolaus V (1447—1455), aber im Grunde war es bei ihm nicht die eigene Kunstliebe, die ihn zum Schützer der Schönheit gemacht hatte, sondern die Begierde, das nachzuahmen, was er in Florenz bei den Mediziäern gesehen hatte und weil es danach zum guten Ton gehörte, den Mäcenas zu spielen. Er hat wenig mehr als gewaltige Pläne hinterlassen und dabei soviel antike Überreste zerstört, ohne doch die ersehnten Neubauten aufführen zu können, daß Flavio Biondo ihm ins Grab nachrief: „Verflucht seien die gottlosen Hände, welche die antiken Marmorblöcke für ihre schmutzigen modernen Bauten fort-

Digitized by Google

schleppten." So war seine kurze Regierung nur ein dämmerndes Morgenrot der Renaissance, das erst zu vollem Licht wurde, als der gelehrte Franziskanergeneral Sixtus IV (1471—1481) auf des Petrus Stuhl kam. Er hat zwar seine Stellvertretung Gottes auf Erden lediglich dazu verwandt, eine politische italienische Regierung zu führen. Aber doch strömten in seinen Tagen die Künstler zum erstenmale in Rom zusammen und machten es zum Mittelpunkte ihrer Wirksamkeit. Eingeborene Römer waren unter diesen großen Meistern so gut wie keine, Rom wurde die Arbeitsstätte der Kunst, war aber nie ihre Heimat. In dieser ewigen Stadt wurde die Phantasie der Künstler auf das Lebhafteste befruchtet; die große Vergangenheit, die ihnen hier auf Schritt nnd Tritt entgegentrat, erweiterte ihren Gesichtskreis und war auf die Formengebung der neuen Kunstwerke von größtem Einfluß. Des ersten Renaissancepapstes größter Ruhm ist die Herstellung der sixtinischen Kapelle im Vatikan, baukünstlerisch ein kunstloser Saal, für dessen Ausmalung er eine Reihe der größten Maler seiner Zeit beschäftigte, die die heilige Geschichte an die Wände zauberten. Als bald darauf ein so gewaltiger Mann wie Julius II (1503—1513) den Papstthron bestieg, war es entschieden, daß die letzte und höchste Entwicklung der italienischen Kunst sich in Rom vollziehen sollte. Er, der in kirchlichen Dingen gewöhnlich fast gleichgültig gewesen ist, sammelte mit feinsinniger Rücksichtslosigkeit alles, was an künstlerischen Kräften in Italien irgendwie erreichbar war, um die päpstliche Residenz durch unerhörte Leistungen zum Ausgangspunkt der gewaltigsten Kunstbewegung zu machen. Was er begonnen hat Leo X ohne die gleiche Genialität aber mit gutem Geschick fortgesetzt. Aber es war doch nur eine kurze Blüte, die dieser goldenen Zeit beschieden blieb. Als die Söldnertruppen Karls von Bourbon (unter ihnen war auch der derbe Frundsberg mit papstwütigen deutschen Landsknechten) 1527 Rom eroberten und plünderten — die Italiener heißen's den Sacco di Roma — da ward das große Zeitalter der Kunst begraben. Und bald darauf konnte der letzte Papst aus deutschem Blut, Hadrian II, über die antiken Bildsäulen als über heidnische Götzenbilder höhnen und das herrlichste Ehrenmal der Hochrenaissance, die sixtinische Kapelle spöttisch und barbarisch „eine Stube voll nackter Leute" heißen.

Digitized by Google

3. Baukunst.

Weit mehr als früher wird in der Renaissancezeit die Kunstgeschichte zur Künstlergeschichte. Die Kunstwerke verlieren das gleichsam Zeitlose, Unpersönliche der früheren Zeitalter und werden zu Schöpfungen ganz eigenpersönlicher Art. Es läßt sich darum auch nun nicht mehr ein festes System der Renaissancebaukunst entwickeln, wie das trotz aller Mannigfaltigkeit der Formen immerhin noch bei der Gotik möglich war, sondern man muß die einzelnen Künstler in ihrem Leben und in ihren Werken beschreiben, und nur ganz wenige allgemeine Grundsätze oder vollgültige Kunstgedanken lassen sich als kennzeichnende Merkmale dieser Zeit und ihres Stils herausheben.

Die neuen Kunstgedanken der Renaissance treten in der Baukunst am spätesten von allen Künsten auf, werden aber dort am klarsten erfaßt und gelangen dann rasch zu endgültigem siegreichen Durchbruch. Die Baukunst hat zuerst mit klarem Bewußtsein auf die Antike zurückgegriffen und die Gotik als das Moderne, Fremde, Barbarische bekämpft. Freilich ist damit nicht ihr ganzes Wesen erschöpft. Durch bloße Wiederaufnahme früherer Stilformen entsteht nie und nimmer ein neuer Stil. Der ist vielmehr das Ergebnis veränderter geistiger, gesellschaftlicher, religiöser Zustände und Anschauungen, wie sie durch einen veränderten Geschmack, durch eine andere Empfindungsweise und durch neu gewonnene Ausdrucksmittel bedingt und hervorgerufen werden. Aber wenn man wirklich den neuen Stil in seinem Verhältnis zu früheren Kunstauffassungen begrifflich umgrenzen will, so kann man wohl sagen: er entstand aus der Gegnerschaft gegen die Gotik und aus dem Zurückgreifen auf das Altertum. Gegenüber der Gotik mit ihrer unerbittlichen Gesetzmäßigkeit, ihren strengen Regeln und ihrer organischen Gebundenheit macht sich ganz im Sinne der Zeit jetzt in voller Freiheit die künstlerische Einzelpersönlichkeit geltend und achtet vielmehr auf das Maßvolle und den Einklang, auf schönen Rhythmus und edle Verhältnisse der Formen, als auf gleichartige Gesetzmäßigkeit. Um es mit bekannten Fremdwörtern auszudrücken: die neue Baukunst ist in der Hauptsache nicht konstruktiv, sondern dekorativ. Konstruktion und Dekoration werden jetzt zwei ganz verschiedene Dinge. Jeder be-

Digitized by Google

liebige Körper und Kern des Gebäudes kann ganz unabhängig von dieser seiner Grundanlage nach ganz persönlichem Geschmack und nach ganz individueller Laune verziert werden. Deswegen braucht kein einziges konstruktives Verfahren der Vorzeit streng abgelehnt zu werden; sie alle werden nach Lust und Geschmack verwendet und verziert. Dem Baumeister lagen vor allem das richtige Maß und die rechten Verhältnisse am Herzen, hatte er diese Harmonie gefunden, dann nahm er aus der Fülle der römischen Zierformen oder auch aus den Reichtum der eigenen Phantasie das, was er zur Dekoration des Bauwerks bedurfte. Diese Lust am Zieren brachte die Säule wieder zu neuen Ehren, ließ sie auch als Wandsäule (Pilaster) erstehen. (Abb. 68.) Friese und Simse wurden in wundervollem Reichtum unbeschreiblich edel gestaltet. Der strengen Logik in den Wölbungen, wie sie von der Gotik durchgeführt wurde, suchte man sich zu entledigen. Man schuf wohl noch Kreuzgewölbe, aber ohne Rippen, dafür mit umso reicherer dekorativer Ausschmückung der Gewölbefelder. Häufig wurden Tonnengewölbe verwendet, auch die flache Decke war beliebt.

Abb. 68. Italienischer Renaissancepilaster.

Wenn die Renaissance an Kirchenbauten nicht sonderlich reich war, so lag das nicht etwa an der neuen Kunst, sondern an dem Umstand, daß bei der großen Fülle vorhanender kirchlicher Anlagen aus früheren Tagen das Bedürfnis nach Neubauten nicht so lebendig war, wie etwa auf dem Gebiet der Palastarchitektur. Immerhin herrscht auch in der Kirchenbaukunst ein reges Leben voll guter Gedanken und schöner Erosolge. Dabei muß nur eben berücksichtigt werden, daß ein festes System mit unabänderlichen Grundformen und Gesetzen nicht geschaffen wurde. Man lehnte sich in der Anlage gern an die alten Mönchsbauten an und hatte vor allem das überaus verständige Streben, große, weite, einheitliche, möglichst unbehinderte, durch Säulen und Pfeiler nicht zerschnittene Haupträume zu schaffen. Dadurch wurden die Kirchen im Grunde zweckmäßiger für den Gottesdienst der feiernden Gemeinde, als sie es im Mittelalter

Digitized by Google

gewesen waren, und machten zudem einen festlich heiteren Eindruck. Während man nun im Norden für kühn zum Himmel emporragende Türme schwärmte, entzückte sich das Auge der Italiener vielmehr an der schön geschwungenen Umrißlinie der Kuppel, sodaß den Baukünstlern der Renaissance als höchstes Ziel stets Kuppelbauten vorschwebten. Man braucht nur die Bilder der damaligen Maler zu sehen: die größten Meister schmückten die Hintergründe oder den Mittelpunkt ihrer Gemälde, wo es nur irgend anging, am liebsten mit großen hochgekuppelten Zentralbauten. Solche Anlagen wurden denn auch zahlreich genug in die Wirklichkeit umgesetzt; aber der endliche Sieg blieb doch schließlich wiederum dem Langhausbau wegen der großen Vorteile, die eben nur er für die Feier des mittelalterlichen Gottesdienstes bot und wegen der Möglichkeit in ihm zahlreiche Seitenkapellen anzubringen. Zu letzterem Zwecke zog man die Streben und Widerlager wieder nach innen und erhielt dadurch große Nischen für Kapellenreihen und Seitengänge. Das Mittelschiff aber konnte auch so möglichst weiträumig gestaltet werden. Dabei wurde durchgehends der Spitzbogen durch den Rundbogen ersetzt, auch das gerade Gebälk und der gerade Thürsturz kam wieder zur Geltung. Und was an Pracht der Ausstattung durch Malerei und Bildnerei, durch Gold und edlen Stein beschafft werden konnte, wurde gern angewendet, um den Kirchenraum möglichst glänzend auszuschmücken.

Bahnbrechend für die neue Kunst war vor allem Brunelleschi (1377—1446), der nach Vasari's Erzählung von Anfang an zwei große Dinge im Herzen trug: die Wiedererweckung der guten (d. h. antiken) Baukunst und den Kuppelbau des Domes zu Florenz. Beides ist ihm voll geglückt. Er hat als erster den gotischen Pfeiler durch die antike Säule ersetzt und es verstanden, die Formen des Altertums als Ausdrucksmittel für die eigenen Baugedanken im Sinne freiester Anwendung zu verwerten, vor allem auch die formale Schönheit der römischen Bauten für die Gebäude der neuen Zeit nutzbar zu machen. Und er hat die Kuppel des Florentiner Doms gebaut, eine Großthat von unermeßlicher Bedeutung. $^1/_2$ m weniger als die von S. Peter, 1 $^1/_2$ m weiter als beim Pantheon ist die Spannweite des gewaltigen Wölbebaus; sie beträgt 42 m. Dadurch daß der Meister

Digitized by Google

die Kuppel auf einen achteckigen Unterbau, die Trommel, setzte, hob er sie so frei und selbständig in die Höhe, wie es nie zuvor geschehen war, und gab so der Kuppelsehnsucht seines Zeitalters den vollkommenen Ausdruck und die schönste Erfüllung. Und es war nur eine verdiente Anerkennung der unerhörten kühnen Neuerung, daß 1436 unter dem Läuten aller Glocken der Stadt, Musik und glänzender Festlichkeit die Kuppel feierlich geschlossen wurde. Auch die Kirche S. Lorenzo in Florenz wurde von dem großen Urmeister der Renaissancebaukunst errichtet: eine flachgedeckte Säulenbasilika mit breitem Mittelschiffe, dessen Bogen von Säulen getragen werden; die Seitenschiffe mit Kuppelgewölben und daran stoßenden Kapellenreihen, der Chorabschluß geradlinig — auch hier die erste dieser Kirchenbauten des neuen Zeitalters.

Mehr lehrhaft als thätig ausführend war die Wirksamkeit des zweiten großen Baumeisters Alberti (1404—1472). Die Grundlage seiner gesamten Lehre war die unbedingte Anerkennung der antiken Bauordnung als ewig gültige Regel der Schönheit. Ihm war die musikalisch-malerische Wirkung eines Baues die Hauptsache, wie er denn auch die Baukunst mit der Musik verglichen hat. Den Schlüssel zum Verständnis der gesamten Renaissancekunst giebt uns sein Wort: „Die Schönheit ist ein gewisser Zusammenklang, die Harmonie der einzelnen Teile und Glieder, sodaß ohne Schaden nichts hinzugefügt, nichts weggenommen werden kann.“ Diese Harmonie findet er am ehesten in den Bauten der römischen Väter erreicht, die Gotik erscheint ihm dagegen als das Neue, Aufdringliche, Willkürliche. Nach seinen Entwürfen wurde 1459 die Kirche S. Sebastiano in Mantua aufgeführt, eine einschiffige, kreuzförmige Kuppelkirche — die erste, streng als griechisches Kreuz gestaltete der Renaissance, mit einer vorgelegten antiken Tempelschauseite.

Von der älteren Bauweise vollzog sich ruhig und still der Übergang in den Stil der Hochrenaissance, die auf die harmonische Gliederun der Massen, auf die gefällige Einteilung der Flächen und auf das klare Zusammenfassen aller Einzelheiten zu einem edelgebildeten Ganzen das Hauptgewicht legte und den dekorativen Reichtum hinter das Streben nach den rechten Verhältnissen zurücktreten ließ. An ihrer Spitze steht

Digitized by Google

Bramante (1444—1514), einer jener allseitig begabten Renaissancemenschen, wie sie damals erstaunlich häufig gelebt haben. Sein Ideal für Kirchenbauten war von vornherein der Zentralbau, weil der eine straff zusammengefaßte Einheitlichkeit des Raums weit besser ermögliche, als die basilikale Kirchenform; und das war ja die Frage, der dieser Meister sein Leben weihte: die Schaffung eines völlig einheitlichen Raumes, der eben als Raum, nicht durch seine geschmückten Wände wirken sollte. Dabei wurde denn freilich außer acht gelassen, daß die katholische Gemeinde mit Rundkirchen eigentlich nichts rechtes anfangen konnte. Nicht einen zweckmäßigen Raum für den Gottesdienst wollte man errichten, sondern lediglich einen schönen, mächtig wirkenden Raum, den man dann der Gemeinde darbot, die sich darin mit ihren gottesdienstlichen Bedürfnissen einrichten mochte, so gut oder so schlecht es gehen wollte. Viele Rundkirchen sind so von Bramante gebaut oder doch nach seinen Ansichten durchgeführt worden. Als seine erste reife Renaissanceschöpfung gilt jener kleine dorische Kirchentempel, Il Tempietto, im Hofe von S. Pietro in Montorio in Rom, der in seiner antiken Art außerordentlich streng und heiter, einfach und rein in den Formen ist. An das gotische Langhaus S. Maria delle Grazie in Mailand schloß der Meister einen Kuppelbau an, bei dem er der lombardischen Überlieferung treu blieb und den Backsteinbau beibehielt; über einem Rundbau, der aus einem viereckigen Unterbau herauswächst, erhob sich eine edelgeformte Kuppel.

Von wesentlichem Einfluß war Bramante's Thätigkeit auf die endgültige Gestaltung der Peterskirche in Rom. Schon Nikolaus V hatte sich, da der Verfall der alten Basilika immer bedenklicher vorschritt, 1450 zu einem Neubau entschlossen, von dem aber nur ein Stück hinter der Chorkapelle errichtet wurde. Dann ruhte das Werk, bis es Julius II 1506 wieder in Angriff nahm. Obwohl die Kardinäle ihn vor dem Niederlegen des altehrwürdigen Baues warnten, oder vielleicht weil sie das thaten — denn der großsinnige Papst hat immer gern ein wenig nach dem Grundsatz gehandelt: „nun gerade!" — ließ er die alte Kirche niederreißen und einen Plan feststellen, der die Macht und Größe der priesterlichen Weltherrschaft vollgültig versinnbildlichte. Unter den eingereichten Plänen wählte der Papst den des Bramante

Digitized by Google

„als den schönsten und besser gedachten denn die anderen." Der aber hatte sich zur Absicht gemacht: „Laßt uns das Pantheon auf Riesensäulen setzen". Sein Plan war ein Rundbau mit vier gleichen Armen eines griechischen Kreuzes; über der Mitte der Kirche, dem Grabe des Petrus, sollte sich eine riesige Mittelkuppel erheben. Ihre unvergängliche Schönheit erhielt die Peterskirche thatsächlich durch die von dem genialen Bauschöpfer entworfene „Sinfonie rythmischer Kurven, wie sie selbst die antike Baukunst Roms nicht kannte." Aber sein Baugedanke wurde nicht endgültig durchgeführt, weil die nach ihm folgenden Kirchenbaumeister ins Schwanken kamen, ob nicht doch lieber ein richtiges Langhaus anzugliedern, also das griechische Kreuz in ein lateinisches zu verwandeln sei. Als Michelangelo, siebzigjährig, 1546 zur Oberleitung des Baus berufen wurde, — ein Amt, das er unter Ablehnung jedes Gehaltes nur „per amore di Dio e per riverema a San Pietro" bis 1564 bekleidete — kehrte er im wesentlichen zum Bramantischen Plane zurück, vereinfachte ihn und brachte ihn wieder zur vollen Hoheit, Klarheit und Harmonie; die Verhältnisse der Hauptkuppel erhob er zu nie geahnter Größe und verlieh ihr jenes ruhige Schweben, durch das sie heute das Auge des Beschauers entzückt. Vierzig Jahre nach seinem Tode entschloß sich 1605 Paul V „zu Gunsten etlicher Bequemlichkeiten für den Gottesdienst" doch noch, ein Langhaus zu errichten, mit dessen Ausführung Maderna betraut wurde. So wurde also der vordere Arm verlängert. Den kultischen Bedürfnissen mag das wohl besser entsprochen haben; die künstlerische Wirkung erlitt jedoch dadurch eine starke Beeinträchtigung, da die alles beherrschende Bedeutung der Kuppel nunmehr sehr zurücktreten mußte. Die großartig gedachte, aber kleinlich und schwerfällig ausgeführte Schauseite wurde 1629 von Bernini vollendet; von ihm stammen auch jene prachtvollen Säulengänge vor dem Riesendome, die eine so unvergleichlich schöne Einleitung zu der Weltkirche darstellen und beinahe die Dissonanz des Langhauses völlig aufzulösen imstande sind. Trotz aller Mängel und Fehler bleibt dieser gewaltige Bau die Königin der Kirchen und sein Inneres durch die herrlichen Raumverhältnisse und die schöne Harmonie der Farben von überwältigender Wirkung. Die Kuppel ist unerreicht an Größe und Kühnheit der Ausführung, an Erhabenheit,

Digitized by Google

Leichtigkeit und Schönheit der Form; und wer unter ihrer wunderbaren Wölbung am päpstlichen Hochaltare steht, muß neidlos und bewundernd eingestehen, daß hier der Gedanke des Gottesstaates nach römischer Auffassung seine bauliche und künstlerische Verwirklichung von unvergleichlicher Wucht und eindringlichster Herrlichkeit gefunden hat.

Es blieb eine Aufgabe der Renaissance, die Schönheiten der päpstlichen Zeremonienkirche kleineren Verhältnissen anzupassen und Gemeindekirchen wie Ordenskirchen zu errichten, die alle Vorzüge der neuen Kunst besaßen und doch für beschränktere Bedürfnisse passend waren. Die Lösung dieser Frage geschah am eindrucksvollsten in der Kirche Il Gesù in Rom, der reichen Kirche der Jesuiten, 1568 begonnen und wesentlich nach den Entwürfen von Vignola (1507 – 1573) ausgeführt. Es ist eine gewaltige einschiffige Kirche, die Zentralbau und Langhaus auf geniale Weise mit einander zu einem Ganzen von großartiger Einheitlichkeit verbindet. In ihrer Gesamtanlage mit ihrer starken Betonung des Langhauses nähert sie sich der mittelalterlichen Grundform und bricht mit dem Ideale der reinen Renaissance, dem zentralen Kuppelbau. Aber wie sie als äußeren Schmuck die klassischen Formen beibehält, so hält sie auch als Zierstück an der Kuppel fest, verlegt sie aber aus ihrer alles beherrschenden Stellung an das Ende des Langhauses, wodurch die auf den Altar hin ge-

Abb. 69. Schema einer italienischen Renaissancekirche. Motiv von S. Maria da Carignano in Genua.

Digitized by Google

richtete Längenentwicklung des Gebäudes geschickt gesteigert wird. Alle Nebenräume werden eingeschränkt, um den einen einheitlichen Hauptraum zu schaffen; die Seitenschiffe schrumpfen demgemäß zu kleinen Seitenkapellen zusammen; die Hauptwirkung sammelt sich auf das breite, hohe, tonnengewölbte Mittelschiff, das in dem mächtigen Kuppelraum seinen Ausklang findet. Die üppige, fast überladene Dekoration der Kirche entsprach den Zierformen, mit denen man Prachtsäle auszuschmücken liebte. Ein Turm ward nicht angebracht. Die Schauseite baut sich als Doppelgeschoß auf, gegliedert von Halbsäulen und Wandpfeilern, belebt von Nischen und Feldern, gekrönt von einem Giebel. In dieser Gestaltung ward die Kirche nicht nur zum großartigen Vorbild für die späteren Jesuitenkirchen, sondern überhaupt zum Ausgangspunkt für die gesamte Kirchenbaubewegung des folgenden Zeitalters. (Abb. 69.)

An dieser Grundrißanlage hielt auch Palladio (1508—1580) fest, wiewohl er in seiner architektonischen Gelehrsamkeit die Formengebung weit mehr auf den Ton antiker Einfachheit zu stimmen wußte. Kein anderer Baumeister des 16. Jahrhunderts war ja auch so mit der alten Trümmerwelt Roms vertraut wie er. Seine Bauthätigkeit erstreckte sich vor allem auf Vicenza und Venedig. In der Lagunenstadt stehen seine Kirchen, unter ihnen am berühmtesten Il Redentore, die Erlöserkirche. (Abb. 70.) Sie zeigt ein tonnengewölbtes Schiff mit schmalen Kapellen zur Seite; ein hoher Kuppelraum, der das alte Querschiff gleichsam andeutet, vermittelt das Langhaus mit dem Chore. Also in der Hauptsache wie die römische Jesuitenkirche. Neu und wichtig aber ist die Anlage der Schauseite, die eine geschlossene Giebelhalle darstellt: eine einzige Säulenordnung trägt den Giebel,

Abb. 70. Il Redentore in Venedig von Palladio. Vordere Seite.

Digitized by Google

keine wagerechten Absätze, keine Zwischenglieder und Doppelgeschosse stören die einheitliche Höhenentwicklung des Außenbaus.

Uns heutigen mutet die einfache ruhige Größe in Palladios Stil fast trocken und nüchtern an; aber wie er zu seiner Zeit das verkörperte architektonische Gewissen war, so hat auch die Nachwelt ihn mit Dank und Ruhm überschüttet, und uns Deutschen ist er vor allem wert geworden durch die Begeisterung, die Goethe ihm zeitlebens gewidmet hat.

4. Malerei.

Eine große Ähnlichkeit mit der Blütezeit der griechischen Kunst ist auffallend. Als nach dem peloponnesischen Kriege mit den einfachen Verhältnissen der Vorzeit auch der alte Glaube an das gnädige Walten der ewigen Götter zu schwinden begann und das Volk an vielerlei Genuß und Prunk Freude gewann, wollte man das Schöne nicht mehr in der erhabenen Hoheit über sich erblicken, wie das die Väter geliebt und geformt hatten, sondern man wollte es sich näher gebracht sehen, seine Leidenschaften und Empfindungen in den Götterbildern wiedergespiegelt finden. Statt der früheren ruhigen Stellung der Gestalten liebte man jetzt erregte. Die verschiedenen Seelenstimmungen, die man selbst besaß, sollten von den Bildsäulen offenbart werden. Der Kopf, der früher als Träger des Seelenlebens etwas vernachlässigt worden war, entwickelte erst jetzt seine volle Ausdrucksfähigkeit. Damals entwickelte sich die griechische Kunst zu ungeahnter Blüte, und fast alles was uns als das Schönste in ihr gilt, stammt aus dieser Zeit.

So etwa war es auch in den Tagen der italienischen Renaissance. An die Stelle der liebevollen beschaulichen Hingebung der Personen an den Gegenstand des Bildes und der allgemeinen Familienähnlichkeit in ihren gefälligen Gesichtern und ihrer Haltung traten nun bei Gemälden und Bildnereien Kraft und kennzeichnende Wesenheit. Denken und durchlebtes Menschenschicksal sind in den ausgeprägten Mienen zu lesen, die Gestalten sind auch nicht mehr so brav und verträglich in Reih und Glied gebracht, sondern in wohlgefügte und künstlich zusammengesetzte Gruppen geordnet und unter Mithilfe der neuen

Digitized by Google

Kenntniſſe über die Perſpektive in wirklich zurückgehenden Raum hineingeſtellt. Der nackte Körper wird ſtudiert und lebenswahr dargeſtellt. Die Köpfe offenbaren die feinſten Regungen des Seelenlebens. Es bildet ſich das Gefühl für das Bedeutende, Feierliche, Großartige. Man liebt je länger je mehr die große Gebärde, die pathetiſche Stellung, die ſchöne durchgehende Linie. Die Begriffe des Vornehmen werden neu feſtgeſtellt. Noch in der Entwicklung der Renaiſſancekunſt ſelbſt iſt wahrzunehmen, wie allmählich manche Gebärde aus den Gemälden verſchwindet, weil ſie dem neuen Geſchlecht zu gewöhnlich und roh vorkam. Der ganze chriſtliche Himmel mit ſeinen Heiligen und Helden wurde in fortſchreitender Entwicklung ins Vornehme umſtiliſiert. Im ganzen wird man ſagen können, daß es die Vornehmheit von heute iſt, die in den Tagen der Hochrenaiſſance zur Geltung kam und daß ſich ſeitdem in Stellung und Haltung des guten Tons nichts weſentlich verändert hat. Nur in der Frührenaiſſance treffen wir noch auf Gebärden, die uns mehr geziert als feierlich vorkommen; bald aber wird Würde und Größe und vornehmer Anſtand genau ſo wiedergegeben, wie uns das heute noch geläufig iſt. Auch die Anordnung der Gewänder mit ihren Stoffen und Falten wird von der mittelalterlichen Schablone befreit und erhält etwas Gelöſtes, frei Maleriſches. Dabei begnügt man ſich nicht mehr mit der typiſchen Gewandbehandlung, ſondern malt glatten oder gemuſterten Sammet, leuchtende Seide, weiches Wolltuch, lockeres Pelzwerk mit aller Beſtimmtheit.

Die zunehmende Sehnſucht der Zeit nach dem Großen, Gewaltigen hatte freilich auch ihre Gefahren und führte dazu, den Stoff der Malerei um Gegenſtände zu bereichern, deren Wahl häufig doch nur ein Mißgriff war. Ich erinnere mich, einſt in Bologna ein junges, ſtreng proteſtantiſches Ehepaar aus dem Schwabenlande angetroffen zu haben, das ſeine italieniſche Reiſe jäh abbrach, weil es die vielen Heiligenbilder in den Kirchen und Gallerien nicht mehr zu ſehen vermöge. Aus ähnlicher Empfindung heraus hat Goethe geklagt, dieſe Bilder ſtellten den reinen Schindanger dar. In der That: Bartholomäus, wie ihm die Haut abgezogen wird, Erasmus, wie ihm die Eingeweide aus dem Leibe gewunden werden, Agathe, wie ſie ihre

Digitized by Google

abgeschnittenen Brüste auf einer Schale dem Himmel entgegenhält und Lucie, wie sie mit ihren ausgestochenen Augen das Gleiche thut, sind wahrlich keine erfreulichen Gegenstände kirchlicher Kunst und doch waren es damals beliebte Vorgänge und Gestalten für die Altäre. Besonders häufig wurde der heilige Sebastian dargestellt, als Ziel für die Pfeile seiner Henker nackt an eine Säule oder einen Baum gebunden, nicht weil man ihm damals besondere Verehrung gezollt hätte, sondern weil es bei seiner Darstellung erlaubt war, die Nacktheit zu malen, eine Freude der Künstler seit des heidnischen Apollo Tagen.

Im übrigen hat der Stoff für die kirchlichen Bilder in der Renaissancezeit keine wesentliche Vermehrung erfahren, sondern zumeist wurden die altbeliebten Gegenstände nur wiederholt, freilich mit dem Kunstvermögen und in der Auffassung der neuen Zeit. Die Christusgestalt behält noch am meisten den hergebrachten Typus. Aus seinem Leben gewinnt die Anbetung der Könige und die Hochzeit zu Kana besondere Beliebtheit, weil sie die reizvolle Aufgabe stellen, lebhaft bewegte Vorgänge mit zahlreichen Personen, reichem Gefolge, festlicher Gesellschaft wiederzugeben. Beim Abendmahl gingen die beiden Augenblicke noch neben einander: die Ankündigung des Verrats und die Spendung von Brot und Wein; erst als Leonardo da Vinci für den ersten den klassischen Ausdruck gefunden hatte, trat der zweite fast ganz zurück. Als beliebter Gegenstand ist damals die Kreuzabnahme und Beweinung des Leichnams Jesu aufgekommen. Da war auch für die Maria ein geeigneter Platz und gerade ihr galt ja vor allem die Kunst der Renaissance. Dabei bleibt sie in einzelnen feierlichen Darstellungen die Himmelskönigin voll fürstlicher Würde und schier unnahbarer Hoheit, zumeist aber wird sie allmählich zur sorglichen und stillfröhlichen Mutter, die sich des auf ihrem Schoße unruhig gewordenen Jesusknaben erfreut. Als Genossen wird dem der kleine Johannes zur Seite gestellt; oft darf auch Joseph an der häuslichen Szene teilnehmen, und dieses irdisch Behagliche erhält seinen vollkommensten Ausdruck, wenn der jungen Mutter an Stelle der altüblichen Idealtracht das Mieder und Häubchen des Renaissancezeitalters zu teil wird. Aber immer wird bei ihrer Darstellung als letzter Grundsatz festgehalten, in ihr die höchste körperliche Schönheit zu verherrlichen.

Digitized by Google

Altheidnische Gestalten waren nie völlig aus der kirchlichen Kunst verdrängt worden. Jetzt traten sie wieder häufiger auf. Gern bildete man vor allem die Sibyllen ab als die Ahnung des Heidentums von der Erlösung durch Christus. Sirenen und Parzen, Musen und Viktorien, Centaure und Faune kommen sehr oft vor, manchmal mit tiefem symbolischen Sinn, oft auch nur als ein malerischer Gegenstand voll schmückendem Reiz. Am bronzenen Grabe Sixtus IV in der Peterskirche sieht man unter den mancherlei Figuren auch die Theologie in Gestalt einer Diana, mit Bogen und Köcher, bis an die Schenkel entblößt, an der Mittelthür desselben Doms sogar Leda mit dem Schwan in vollster nackter Natürlichkeit in Erz gebildet. Und wer nach ähnlichen wundersamen Dingen fahndet, kann ihrer in den Kirchen jener Tage noch weit mehr finden.

Der eigentliche Begründer jener Naturtreue, mit deren lebensvollem Wirklichkeitssinn die Malerei der Frührenaissance anhob, ist Masaccio (1401—1428), dessen Wandgemälde der Brancacci-Kapelle in S. Maria del Carmine in Florenz die Vorgänge aus der biblischen Geschichte und Heiligenlegende in voller körperlicher Rundung fast greifbar darstellen. Es giebt Bilder, die einen bestimmten Vorgang, eine besondere Stimmung für alle Zeiten unübertrefflich schildern. Zu ihnen gehört hier Masaccios Vertreibung der Stammeltern aus dem Paradiese. Diese vor Weh laut aufschreiende Eva, dieser Adam, wie er die Hände vor sein Antlitz hält und vor Scham vergehen möchte, verkörpern geradezu klassisch der Menschheit uralten Jammer; dabei sind die nackten Körper trefflich durchgebildet, die Bewegungen natürlich dargestellt und die Gesamtstimmung ist überaus lebendig wiedergegeben. Von ähnlicher wenn auch nicht gleich hoher Bedeutung ist das Bild, das die Taufe der Götzendiener darstellt und auf dem der eine Heide in seiner Nacktheit fröstelnd mit schlotternden Beinen prachtvoll gekennzeichnet ist. Vasari hatte recht, als er schrieb: „Die gefeiertsten Bildhauer und Maler, die auf Masaccio folgten, sind groß nnd ausgezeichnet geworden, indem sie sich hier (in der Brancaccikapelle) übten und arbeiteten."

Fast noch realistischer in der Naturnachahmung war Fra Lippo Lippi (1406—1469), bekannt durch seine frivole Lebensführung und

Digitized by Google

die abenteuerlichen Geschicke, die schließlich den Mönch dahin brachten, eine Nonne, die ihm als Modell saß, zu entführen. Er war eine Zeit lang der volkstümlichste Maler des 15. Jahrhunderts, berühmt vor allem durch seine zahlreichen Marienbilder, die freilich nicht mehr durch den überlieferten kirchlichen Typus die Andacht wecken, sondern vielmehr durch natürliche Haltung und Anmut fesseln, wie denn alle seine Gemälde jubelnde Weltfreude athmen. Als er starb ist sein Kloster doch stolz auf diesen Wüstling gewesen, weil er ein berühmter Maler war.

Waren seine Bilder voll Pracht und Lebensluft, so sind die des anderen großen Mönchmalers Fra Angelico da Fiesole (1387 bis 1455) voll Entsagung und Hingebung. Er war und blieb der Maler der reinsten christlichen Beschaulichkeit, der höchsten Gefühlsinnigkeit, der seligsten himmlischen Minne voll Friedenssehnsucht und mildfreundlicher Stimmung. In frommer glücklicher Kindlichkeit schuf er seine Kinder, Engel und Selige, nie ohne Gebet, oft unter Thränen. Alle seine Bilder sind Seelenbekenntnisse, und dieser Seele erschien die Welt stets im hellsten Lichte, allem leidenschaftlich Bewegten, allem Häßlichen war sie von Grund aus abhold, dem Weiß, den lichtvollen freundlichen Farben, dem strahlenden Golde galt ihre Vorliebe, ein vollendetes Schönheitsgefühl für die Linien waren ihr eigen, in der stillen Gottinnigkeit und Zartheit ward sie von keiner frommen Seele je übertroffen. Uns ist in diesen Bildern fast zu viel Milde, zu wenig Hoheit, zu viel Herz, zu wenig Geist. Aber auch uns ergreift die andächtige Süße dieser Gestalten auf das tiefste und mit inniger Rührung durchwandern wir vollends das in seiner Art einzige und unvergleichliche Markuskloster in Florenz, dessen Zellen und Säle er den Brüdern mit Christusbildern und Madonnen überreich geschmückt hat. Dort finden wir auch des frommen Meisters mächtigste Schöpfung: die Kreuzigung im Kapitelsaal; dort hat er auch über der Thür jenes köstliche Bild gemalt, wie der Heiland als Pilger von zwei Predigermönchen empfangen wird. Als Geschichtsmaler großen Stils begegnen wir dem kunstreichen Dominikaner in der Privatkapelle des Papstes Nikolaus V im Vatikan, wo er die Legenden des Laurentius und Stephanus mit wunderbarer Beseelung und weltüberwindender Liebe

Digitized by Google

an die Wände gezaubert hat. Sonst hat er vornehmlich die Kirchen seines Ordens mit Bildern geschmückt. Er war sich übrigens in stolzem Selbstbewußtsein seines künstlerischen Wertes voll bewußt und ließ sich große Summen für seine Werke zahlen; aber dann gab er den Verdienst den Armen. Und so tief war bei ihm die Milde und Sanftmut doch nicht eingewurzelt, daß sie ihn abgehalten hätten, auf seinen Weltgerichtsbildern unter den Beseligten zahlreiche dominikanische Ordensbrüder, unter den Verdammten aber mehrere Genossen des verhaßten franziskanischen Konkurrenzordens anzubringen. Aber ein wahrhaft frommer, engelgleicher Maler und ein großer Künstler ist er doch gewesen, und die Grabinschrift, die Nikolaus V ihm auf seine Ruhestatt in der römischen Dominikanerkirche setzen ließ, war mit ihren Anfangszeilen wahrhaft berechtigt:

„Spendet nicht Lob mir, daß ich ein zweiter Apelles gewesen,
Sondern daß allen Erwerb, Christus, den Deinen ich gab."

Und Vasari rühmt in Wahrheit: „Er war ein einfacher Mann, in seinem Wandel überaus heilig. Er wollte nie anderes als Heiliges malen . . . Oft sagte er, wer diese Kunst übe, müsse in Ruhe und ohne weltlichen Gedanken leben; wer Christi Dinge male, müsse stets mit Christus zusammen sein . . . Kein Kruzifix malte er, ohne daß Thränen seine Wangen benetzt hätten. So konnte das Antlitz und die Haltung seiner Gestalten die innere Güte und tiefe Frömmigkeit dieser treuen und großen Seele wiederspiegeln."

Kein großer Farbenkünstler wie der selige Predigermönch war Luca Signorelli (1450—1523); aber er hat mit erstaunlicher Kühnheit der Zeichnung und in kräftiger Großartigkeit der Auffassung in der Sakramentskapelle im Dom zu Orvieto auf großen Wänden mit damals noch unerhörter Freiheit die letzten Dinge gemalt, dabei die sorgfältigsten Modellstudien ohne jeden Rest altertümlicher Befangenheit in freies künstlerisches Schaffen umgewandelt und sowohl das Neuatmen der Seligen wie die unheimliche Scheußlichkeit der Teufel voll künstlerischer Erfindung dargestellt.

Auch der umbrischen Landschaft gehörte Pietro Perugino an (1446—1524), ein rechter Andachtsmaler voll höchster Innigkeit und Rührung mit starker Betonung des Gesichtsausdrucks und künstlerischer

Digitized by Google

Verwertung der Farbe. Dramatisches Leben fehlt seinen Bildern, er bevorzugt stille, ruhige, nur sanft bewegte Vorgänge und weiß da holdselige Schwärmerei und träumerische Augen prächtig wiederzugeben. In der Sixtinischen Kapelle hat er das Leben des Moses mit darzustellen gehabt, doch war sein Lieblingsgegenstand das Marienleben. Mit ihm ist er damals der Modemaler gewesen und zuletzt zum Manieristen geworden, dem der Ausdruck himmlischen Verzücktseins zur geläufigen Phrase wurde. Am Hofe Alexander VI mag er irre in seinem Kirchenglauben geworden sein, jedenfalls galt er als Atheist. Er ist Raffaels Lehrer gewesen.

Pinturichio (1454—1513) hat als der Maler Alexander VI sein Hauptwerk im Vatikan geschaffen, wo er die Appartamenti Borgia auszumalen hatte, deren Wiederherstellung und Neueröffnung die einzige künstlerische That Leo XIII während seines langen Pontifikats gewesen ist. Ausgerüstet mit allen technischen Mitteln seiner Zeit hat der Künstler mit prächtig fabulierendem Erzählertalent und großer Handfertigkeit in gefälliger und ansprechender Form besonders gern die poetisch wirkenden märchenhaften Züge seiner Heiligengeschichten auszusprechen vermocht. Sein fein entwickelter Sinn für dekorativ einheitliche Ausschmückung des Raumes hat ihn zum Begründer der Renaissancedekoration gemacht. Es ist doch mehr der Geist des Humanismus als der der Kirche, der uns aus seinen Schöpfungen anweht, und nicht umsonst war er der Genosse seines Papstes.

Der Hauptmeister der Paduaner Schule war Mantegna (1431—1506), der bei schärfster Beobachtung der Natur und bei virtuosenhafter Beherrschung der Perspektive sich am liebsten in der Darstellung großer Charaktere, aber auch in der Wiedergabe verkürzter Körperstellungen erging, wovon der berühmte Leichnam Jesu im Brera zu Mailand der besonders klassische Zeuge ist: hier ist die Wirklichkeit des Todes in erbarmungsloser Weise bildlich vorgeführt. Für ihn und seine stark verkürzten Gestalten ist schließlich das spöttische Wort von der „Froschperspektive" geprägt worden.

Von den Bellinis, die ihre Heimat in Venedig hatten, ist Giovanni Bellini (1428—1516) der bedeutendste gewesen; namentlich im stillen ruhigen Andachtsbild zeigte er seine Meisterschaft voll tiefer

Digitized by Google

Empfindung und echtem Adel. Besonders seine Marienbilder sind mit ihrer seelenvollen Melancholie und himmlischen Lieblichkeit von entzückender Liebenswürdigkeit. Er war hoch betagt, als ihn unser Dürer besuchte, der von ihm in einem Briefe vom 7. Februar 1506 erzählt, er sei zwar sehr alt, „aber noch immer der beste in der Malerei." Später hat Platen in diesem Meister seinen „Freund" gefunden und von ihm in seinen venezianischen Sonetten gesungen:

„. . . deine sanfte Seele liebt das Wahre.
O welch ein Glück, sich ganz dir hinzugeben,
Und, wenn es möglich wäre, Jahr' um Jahre
Mit deinen Engeln, Gian Bellin, zu leben!"

Darin ist nicht übel ausgesprochen, daß diese Engel bei aller Himmelsseligkeit doch so irdisch-wirklich sind, daß sie in ihrer vollkommenen Schönheit der Seele und ihrer Erscheinung recht wohl als Gefährten der Menschheit gedacht werden könnten.

Sandro Botticelli (1446—1510), der Maler der höchsten Empfindsamkeit mit einer erstaunlichen Feinfühligkeit für Leiden und Empfinden ist lange Zeit hindurch unbeachtet gewesen; heute gilt er in vielen Kreisen unserer überempfindsamen Zeitgenossen als der rechte Maler für die Gegenwart. Hagere fleischlose Männer, hagere hinfällige Frauen sind's, die er malte, fast alle haben ein melancholisch-liebliches Lächeln auf den Lippen; kaum daß sie sich auf den Füßen halten können, so wenig Sinnliches ist an ihnen. Er hat doch als Erster völlige Nacktheit gemalt und ist bei aller frommen Stimmung seiner Bilder nicht dem Geschick entgangen, daß eines seiner Altargemälde der kirchlichen Gewalt mißfiel und verhängt werden mußte. Seine zahlreichen Madonnen mit der hohen Stirn, den schweren Augenlidern, den mächtig gewölbten Brauen, den breiten Nasenrücken sind voll sanfter geheimnisvoller Schwermut, nicht reizend, aber sehr anziehend. Das Kind auf dem Schoße ist treuherzig derb, oft nach der Zärtlichkeit der Mutter verlangend; aus beider Zusammensein wird eine Szene von inniger Liebe, die Naturwahrheit und Schönheit durchbricht siegreich den andächtigen Zug. Auf den späteren Bildern erscheint die Madonna, die auch auf den früheren einen nachdenklichen Zug hatte, nur noch mit dem Ausdruck ahnungsvollen tiefen Schmerzes. Es ist

Digitized by Google

doch wohl wesentlich der Einfluß Savanarolas gewesen, der diesem Maler die Möglichkeit bot, das tiefste und stärkste in der Empfindung auszusprechen, was die Kunst jener Zeit überhaupt zum Ausdruck bringen konnte. Seine Engel sind recht eigentlich eine Neuschöpfung; es waren die ersten richtigen Renaissanceengel: himmlische Gestalten, seelenvoll, voll Unschuld und Reinheit, rührend schöne Wesen, die sinnig und zart der Madonna ihre Dienste weihen. Auch Botticelli hat sich an der Ausmalung der sixtinischen Kapelle beteiligt und die Thaten des Moses gemalt, den er mit einem idealen Christuskopf und einer königlichen Gestalt begabte. Eine Vorliebe für flatternde Gewänder und allzu große Beweglichkeit der Gruppen beeinträchtigt einigermaßen den Wert der schönen Gemälde. Unter Savanarolas Einwirkung verlor der Meister allmählich den Geschmack an der Arbeit, vielleicht nur an der weltlichen Malerei, und starb vermutlich in Armut.

Domenico Ghirlandajo (1449—1494) faßte die künstlerischen Bestrebungen und Errungenschaften des Quattrocento zu harmonischer Einheit zusammen und stellt den Schluß der Frührenaissancemalerei dar. Sein Hauptwerk war die Ausmalung des Chors in S. Maria Novella zu Florenz. In einer umfangreichen Bilderfolge schilderte er das Leben des Täufers und der Maria und dabei zugleich das Leben und Treiben der Florentiner Aristokratie, so daß sich ihm ganz unbefangen die Krippe zu Betlehem in die Wochenstube einer vornehmen florentiner Dame wandelte. Die lebendige Empfindung für das Würdevolle und Vornehme, die ihn beseelte, tritt uns sehr ansprechend in diesen Bildern entgegen, die eine wuchtige Auffassung, eine männliche ruhige Natur und großes Kompositonstalent bei reinem Geschmack zeigen. Sein Abendmahl im Refektorium der Kirche Ognisanti in Florenz ist die vollendetste bildliche Darstellung dieses Gegenstandes vor Leonardo, der dann durch eine große That dieser Entwicklung die Krone aufsetzte. Noch sitzt bei Ghirlandajo der Verräter allein auf der einen Seite des hufförmigen Tisches Jesus und den elf andern Jüngern gegenüber, in herausfordernder Haltung mit frecher Stirn. Prächtig ist der grimme Petrus, der mit dem Daumen der Linken auf den Heiland weist und Judas anschaut wie fragend: Elender, willst du es wagen, unsern Meister zu verraten?

Digitized by Google

Meister wie der florentiner Mönch Fra Bartolomeo (1475 bis 1517), dessen Pieta im Pittipalast ein unerreichtes Altarwerk darstellt, und der andere Florentiner Andrea del Sarto (1486 bis 1531), dessen farbenherrliche Wandgemälde vor der Kirche S. Annunziata wir noch heute andächtig bewundern, verdienten wohl als große Maler der Hochrenaissance mehr als eine flüchtige Erwähnung, und auch der Sieneser Sodoma (1477—1549) der vornehme Lebemann von angeborenem Schönheitssinn, dessen heiliger Sebastian ein vielgepriesenes Bild darstellt, könnte mit gutem Recht eine ausführlichere Schilderung seiner Kunst verlangen, aber wir eilen an allen diesen und anderen Gestalten jener höchsten Kunstblütezeit vorbei, um noch einen Blick auf die drei großen Helden dieses Zeitalters zu werfen, in denen alle künstlerischen Strebungen und Fähigkeiten ihren höchsten Gipfel erreicht und die den weiteren Gang der Kunst auf lange hin bestimmt haben.

Als erster dieser gewaltigen Drei tritt uns Leonardo da Vinci (1452—1519) entgegen, der umfassendste aller Universalmenschen, der italienische Doktor Faust, der in der überreichen Fülle seiner Kräfte und Fähigkeiten alle Wissenschaften, Künste und Fertigkeiten meisterhaft beherrschte und sich in unermüdlichem Forschungstrieb nie genug thun konnte, sich selbst weiter auszubilden; ein grübelnder Sonderling, der durch sein unstetes Wesen und sein launenhaftes Ungestüm sich oft genug in seiner schöpferischen Thatkraft gelähmt sah und eben begonnene Werke durch neu ausgeklügelte Pläne zurückdrängen ließ. Mit der mittelalterlich kirchlichen Weltanschauung hat diese Riesenpersönlichkeit völlig gebrochen. Diese ganze Glaubenswelt ist für ihn gar nicht vorhanden. Dennoch betet er innig zu Gott, er gehorcht ihm, den er die erste bewegende Kraft nennt, die alle guten Dinge giebt als Preis der Arbeit und die das Leben verlängern und verkürzen kann. „Warum klagt ihr über den Tod eines Mannes der einst im Morgenlande starb?“ heißt eine Bemerkung, die er am Karfreitag in sein Tagebuch eintrug. Man hat ihm nachgesagt, daß er zum Mohammedanismus übergetreten sei, als er in Kairo Ingenieur des Khediven war; schon Vasari berichtet, er habe sich zu gar keiner Religion bekannt. Und sicher ist, daß er 1476 vor Gericht stand, weil er häßliche Beziehungen zu einem Goldschmiedgesellen hatte; noch später liebte er,

Digitized by Google

wie ein römischer Kaiser mit schönen jungen Männern durch die Welt zu ziehen. Mit der Kirche hat er sich dennoch in der Art der Renaissance abgefunden und sich ihren Kultformen als einer Forderung der guten Sitte und einer gesellschaftlichen Notwendigkeit unterworfen, sich auch in seinem letzen Willen ein prachtvolles Begräbnis und zahlreiche Seelenmessen bestellt. Aber innerlich bewahrte er der bestehenden Glaubenswelt gegenüber voll seine persönliche Freiheit.

Von diesem Manne stammt das Wandgemälde im Refektorium der Kirche S. Maria delle Grazie in Mailand, das unter dem Namen das Abendmahl zu den wenigen Bildern gehört, die sich der allgemeinsten Wertschätzung erfreuen und mit einer Art von Allgegenwart begabt überall zu finden sind. Das Bild ist 9 m lang, 4,5 m hoch, seine Figuren in anderthalbfacher Lebensgröße dargestellt. Als formale Komposition, durch die Anordnung der Gruppen, das Spiel der Linien, den Ausdruck der Gestalten, das dramatische Leben der Handlung ist es schlechthin ein unübertreffliches Muster. Es ist kein abgequälter Versuch, das Meßwunder darzustellen, wie sich die Hostie in den Leib verwandelt, sondern der menschlich ergreifende Augenblick ist gewählt, wo Jesus über Tisch hinspricht: einer unter euch wird mich verraten. Je zwei Gruppen zu drei Aposteln sitzen rechts und links vom Meister. Jede Gruppe schließt sich zu einer Einheit zusammen, greift aber gleichzeitig in die nächste Gruppe durch Handbewegung und Blick einzelner Jünger über. Alle beziehen sich auf Christus, der sich als der äußere und innere Mittelpunkt der Handlung offenbart. Dabei ist staunenswert, wie der Künstler verstanden hat, die Tiefe des Ausdruckes, die Wahrheit und Mannigfaltigkeit der verschiedenen Gemütsarten dieser Männer, das ungemein lebendige Mitspiel der Hände, die ganze blitzartige Erregung des einen Angenblickes wiederzugeben. Die Formen sind größer, gewaltiger als die der Natur. Mit diesem Bilde ist die Renaissance bei dem Übermenschen angelangt, wie einst das Geschlecht des großen Macedonierkönigs das Riesengeschlecht der spätgriechischen Halbgötter gebildet hatte. Vasari erzählt, daß Leonardo den Kopf Christi unvollendet gelassen habe, weil er sich nicht getraute, diese himmlische Göttlichkeit wiedergeben zu können, die für ein Bildnis des Erlösers erforderlich sei, und der Mailänder Lomazzo

Digitized by Google

hat von den Zeitgenossen des Meisters erfahren, daß er vor Aufregung gezittert habe, wenn er an dem Kopfe des Heilandes malte. Dieses Zögern und Ringen ist thatsächlich für den großen Maler bezeichnend, wie man seinem Bilde das wohl auch am ehesten zum Vorwurf machen könnte, daß er zu wenig naive unmittelbare Empfindung, zuviel berechnenden Verstand zeigt. So hat auch die überkommene Meinung, nach der Judas eine Einzelstellung einnehmen müsse, insofern ein Zugeständnis erhalten, als dem Verräter ein beschattetes Gesicht gemalt wurde; sein Kopf ist also weit dunkler, als der der andern Männer, und es dürfte schwer sein, die Notwendigkeit dieses Schattens aus der Beleuchtung hinreichend zu erklären. Aber alle solche Bedenken verstummen doch alsbald, sowie man dieses Bild, das ja freilich nur als schwache Ahnung einstiger Herrlichkeit noch erhalten ist, voll auf sich wirken läßt. Dann hat man sofort die Empfindung: hier ist vollendete Kunst!

Die Darstellung der Frauenschönheit hat Leonardo zeitlebens beschäftigt. Er malte die Frauen mild und weich, mit gesenktem Blick und sanftem Lächeln, dem „Lächeln des inneren Glück, das die Anmut der Seele ausspricht," wie Morelli sagt. So sind auch die Madonnen des Meisters voll höchstem Liebreiz.

Sehr lehrreich ist Leonardos Stellung als Kirchenbaumeister. Hier hat er uns zwar nur Skizzen in seinen Büchern hinterlassen, aber doch Zeichnungen von größtem Wert. Auch er bevorzugt dabei den Zentralgrundriß; aber er hat dabei scharf den gottesdienstlichen Zweck im Auge. Er will Predigtsäle entwerfen; z. B. ein griechisches Kreuz, dessen Flügel mit halbkreisförmigen Apsiden schließen, in denen die Sitze theatralisch aussteigen, in der Mitte der Altar. Oder ein anderer halbkreisförmiger Grundriß mit anstoßendem rechtwinkligen Saal für den Altar, und in der Mitte die Kanzel, von dieser aus nach den Umfassungsmauern hin ansteigende Sitze. Oder eine sehr hohe Kanzel in einem Dreiviertelkreis, der nach Art der Arena ansteigt, oben aber bienenkorbartig nach innen überhängt, so daß sechs Ränge übereinander gleichweit von der Predigtstätte sich in dem oben offenen Saal erheben. Leider ist es auch hier wie so oft bei dem großen Meister bei Versuchen geblieben, und die wohl durch-

Digitized by Google

dachten Pläne sind nicht einmal in der Zeichnung zur Ausführung gekommen.

Noch einsamer und gewaltiger ragt Michelangelo Buonarotti (1475—1563) als ein Gipfelriese in den Himmel der Kunst hinein. Alle drei Kunstgattungen, Baukunst, Bildnerei und Malerei zählen ihn zu ihren allergrößten Meistern. Das Band, das diese Mannigfaltigkeit umschlingt, ist seine machtvolle Persönlichkeit, die gewaltigste seiner Zeit. Ein Mann, dessen Gefühlsleben außerordentlich stark entwickelt war und das dabei fast ausschließlich ins Tiefe und Große ging. Die zarten und innigen Regungen der Seele sind ihm immer fremd gewesen. Und viel Unglück, das in einer unaufhörlichen Reihe tragischer Verwicklungen sein ganzes Leben begleitete, hat ihm jenen „scharfangeschlossenen Kettenschmerz" gegeben, der sich durch seine Tage und seine Schöpfungen hindurchzieht, sein Herz mit Bitterkeit, Menschenverachtung und Mißtrauen erfüllte und seine Wege unstät umherirren ließ. Dabei war eine ernste christliche Frömmigkeit ein Grundzug seines Wesens. Er wurde nicht müde, in der Bibel zu lesen und geistliche Abhandlungen zu studieren. Namentlich die Schriften Savanarolas, dessen lebhafte Stimme er einst in den Jugendtagen noch selbst in tiefer Erschütterung vernommen und die ihm noch in Greisenjahren in den Ohren klang, nahm er gern noch im höchsten Alter vor, sich an ihnen zu erbauen. Tief ergreifend ist der Schluß eines seiner letzten Sonette, das sich ihm aus der Dichterseele rang, als die Zeit kam, da er nicht mehr rüstig wirken konnte:

„Die eitle frohe Schaffenswonne endet,
Da sich ein zwiefach Sterben mir bereitet:
Ein Tod ist da, den andern seh' ich nahen.
Nicht mal' noch meißl' ich mehr; die Seele wendet
Zur Gottesliebe ruhig sich, die breitet
Vom Kreuz die Arme aus, uns zu empfahen."

Auch was das Wort vom Kreuz an milder Friedensbotschaft enthält, ist doch in seinen Schöpfungen selten spürbar. Der gewaltige streitbare zürnende und rächende Jehova der Juden stand ihm da näher als der sanft versöhnende Heiland der Christen. Ein alttestamentlicher Prophet voll Feuereifers, ähnlich der des großen Bußpredigers von Florenz, steht er da, Leidenschaft und höchste geistige Spannung atmen

Digitized by Google

seine Gestalten, bald in stürmischer Bewegung, bald in unheimlicher Beschlossenheit nach innen als Träger tiefer namenloser Gefühle, schwerer grübelnder Gedanken. Die kirchliche Überlieferung hat er in ihnen nie beachtet.

Nur das Hauptwerk seiner Jugend offenbart eine weiche innige Stimmung: die Pieta, jene Marmorgruppe der trauernden Maria mit dem toten Sohne auf den Knieen, die elend beleuchtet und viel zu hoch aufgestellt, jetzt in der Peterskirche steht. Hier hat der Schmerz seine idealste Versinnlichung gefunden, in diese Gestalten bannte der junge Meister mit rührender Gewalt die Schwermut seiner Seele, in jenen Tagen, da er nach Savanarolas Weise an den Kopf seiner Briefe „Christus" zu schreiben pflegte. Die Schmerzensreiche hat er dabei in voller Jugendschönheit dargestellt, weil, wie er sagt, die jungfräuliche Mutter nur in unvergänglicher Jugend darzustellen sei. Von edelster Bildung ist der Christuskörper, der den Tod darstellt, wie er zum Schlaf geworden ist.

Die Maria auf dem Bilde der heiligen Familie, das im Ehrensaale der florentiner Uffiziengallerie hängt, ist dagegen ein gewaltiges Weib von großen heldenhaften Formen, wie das ganze Bild in vollem Bruch mit der Überlieferung ausgeführt und für uns in mancher Hinsicht befremdlich. Die Madonna aus Marmor in Brügge ist in ihrer Mischung von schwerem Ernst und hoher Lieblichkeit ein herrliches Bildwerk von antiker Größe der Auffassung und von wunderbarer Schönheit.

Das volkstümlichste von des Meisters Werke, der David, ist bezeichnender Weise stets il Gigante, der Riese genannt worden. Der Marmorchristus, der in der römischen Dominikanerkirche auf viel zu niedrigem Sockel in schlechter Beleuchtung steht, dabei durch ein ganz falsch angebrachtes bronzenes Lendentuch späterer Zeit verunstaltet, ist — auf Bestellung so ausgeführt — ganz nackt gewesen, eine Kraftgestalt, nicht der Leidensmann, aber voll innerer Größe. Der weltberühmte Moses, dem gleichfalls das bittere Schicksal, schlechter Aufstellung geworden ist, ist in seiner Riesengröße voll innerlich stürmender Leidenschaft und mächtiger Wucht der Linienführung zugleich eine Verpersönlichung des alten Testaments und des Papstes Julius II selbst

Digitized by Google

in seiner furchtbaren Majestät. Die Juden Roms erkoren ihn zum Glaubenshort und pilgerten jeden Sabbath in großen Scharen „wie die Stare“ nach S. Pietro in Vincoli, um ihren „Kapitano“ zu sehen und anzubeten.

Das Herrlichste, was die Monumentalmalerei und die kirchliche Kunst überhaupt hervorgebracht hat und was die volle ungeheure Größe Michelangelos offenbart, ist die Deckenmalerei, mit der er, anfangs zögernd und widerwillig, auf päpstliches Geheiß die sixtinische Kapelle geschmückt hat. Er malte in das flache Spiegelgewölbe, das 48 m lang, 16 m breit ist und sich 18 m über dem Boden des rechtwinkligen Raumes erhebt, zuerst eine gemalte Architektur und belebte dann dieselbe durch Bilder und Gestalten, die die Vorgeschichte der Erlösung darstellen sollen. In den Bildern, die die Weltenschöpfung erzählen, hat die Kunst des größten Meisters das Unmögliche möglich gemacht und den ewigen und allgegenwärtigen Geist in sichtbare Formen gebannt, die Gestalt Gottvaters für alle Zeiten festgestellt. Wie der Schöpfer mit unendlicher Bewegung durch den Weltraum saust, als schaffende Kraft durch das All stürmt und auf seine Allmachtsgebärde hin rings das Leben erwacht — das überragt auf einsamer Höhe unermeßlich weit alles was vorher oder nachher an Versuchen gemacht worden ist, das Unbegreifliche begreiflich darzustellen. Und ebenso sind die erhabenen Gestalten der Propheten nie durch einen Geist gestaltet worden, der ihnen ebenbürtiger war, als dieser allgewaltige Künstlergenius. Man sehe nur den Jeremias, wie er dasitzt, die Seele mit Wehmut getränkt, mit Bitterkeit gesättigt, wie er tiefgebeugt vor sich hinstarrt und in der Nacht seiner Schmerzen aus den Klageliedern (1, 12) die Worte ruft: „O, die ihr vorübergeht am Wege, bleibet stehen und sehet, ob ein Schmerz so groß ist wie der meine!“

Als Goethe die Decke der sixtinischen Kapelle gesehen hatte, meinte er, daß einem nicht einmal die Natur mehr auf Michelangelos Bilder schmecke, da man sie doch nicht mit so großen Augen wie er sehen könne. „Ich kann nur sehen und anstaunen. Die innere Sicherheit und Männlichkeit des Meisters, seine Großheit geht über allen Ausdruck.“

In derselben Kapelle hat der große Meister noch ein Gemälde

Digitized by Google

geschaffen, das räumlich größte der Welt, sein jüngstes Gericht an der Altarwand. Es ist, als ob er damit der Welt einen kolossalen Fluch entgegengeschleudert hätte. Nur ein kleiner Platz ist den Seligen gegönnt. Rache heischend umdrängen die Märtyrer den Richter, Vergeltung fordernd stürmen Engel mit den Passionswerkzeugen herbei, Christus aber ist aufgesprungen, und als wollte er einen vernichtenden Blitzstrahl senden, erhebt er sich zornesgewaltig wie ein donnernder Zeus, in dichten Knäueln stürzen die Verdammten zur Hölle, „das Ganze ein schreckliches Abbild jenes ungeheuren Zornes Gottes, jener gräßlichen Gerechtigkeit, die dazu gehört, Menschen, seine Geschöpfe, auf ewig zu verdammen" (Hase). Sämtliche Personen mit Ausnahme der sich zur Seite des Sohnes schmiegenden Maria waren ursprünglich nackt; später hat auf eines prüden Papstes Gebot der „Hosenmaler" Volterra die Blößen mit elenden Gewandfetzen notdürftig bedecken müssen. Und Aretino eiferte gegen das Bild: Michelangelo habe das Heilige herabgewürdigt und sich in seinem jüngsten Gericht als „Lutheraner" entpuppt. Der aber, als er von solchen Schmähungen und von der Schneiderthätigkeit der Hosenmaler hörte, hat nur gesagt: „Bilder lassen sich ändern; wenn der Papst nur die Welt ändern möchte!" Jetzt ist dieses Bild vom Tag des Zornes bis zur völligen Zerstörung der Farbenwirkung durch den Rauch der Altarkerzen geschwärzt, nicht eben ein besonders ruhmvolles Zeugnis von der Kunstpflege des heiligen Stuhls.

Michelangelo durfte ähnlich wie Goethe im Alter noch die Unsterblichkeit der eigenen Jugend genießen. Er starb einsam 89jährig. Auf dem Ehrengrabmal in der Apostelkirche zu Rom, das ihm errichtet ward, steht die Inschrift: „ Tanto numini nullum par elogium" — an einen solchen Namen reicht kein Lobspruch.

Ein Mann, dem alles gelang, heiter, glänzend, glücklich, ein Sonnenkind war Raffael Santi (1483—1520). Künstlerisch ein Formtalent von unerhörter Begabung, eine Persönlichkeit voll bezaubernder und unverlierbarer Liebenswürdigkeit schuf er unsterbliche Werke voll entzückender Unschuld und siegreicher Kraft der Phantasie. War ungetrübte Ruhe des Gemütes der eigentliche Grundzug seines Wesens, war er weich und beständig, schmiegsam und willensstark zu-

Digitized by Google

gleich, so atmen folgerecht alle seine Bilder Erhabenheit und Anmut, Macht und Zierlichkeit, gedankenvolle Kraft und holde Natürlichkeit. Will er das Göttliche darstellen, so weiß er kein ausdrucksvolleres Mittel als die Wiedergabe vollkommener menschlicher Schönheit. Nicht die Steigerung des Menschlichen zum Gewaltigen und Übermächtigen, sondern die zur höchsten Schönheit war ihm das Kunstmittel, Ewiges, Übersinnliches sichtbar zu machen.

In diesem Streben hat er aus dem unerschöpflichen Reichtum seiner nie ermüdeten Einbildungskraft immer wieder von neuem die Maria dargestellt, immer neu und immer liebenswürdig, immer die reine und innige Mutterliebe schildernd, aber allmählich die weltliche und weibliche Schönheit der seligen Frau immer mehr steigernd und künstlerisch verklärend. Die meisten seiner Madonnen sind von vornherein nicht als kirchliche Andachtsbilder gedacht. Wo er ein solches zu bieten beabsichtigte, da ist's ihm vollauf gelungen und die Durchdringung des göttlichen und menschlichen Wesens im „Ewig Weiblichen" herrlich zu gestalten. So vor allem in der sixtinischen Madonna, diesem Bilde voll absoluter Vollendung, auf dem die Himmelskönigin das Antlitz ganz von überirdischer Verklärung durchgeistigt der Welt entgegenschreitet und ihr das göttliche Kind auf den Armen darbietet, das mit großen Augen schmerzlich ahnend in die Zukunft blickt — es wurde ja auch gemalt, als der 31. Oktober 1517 nahe war.

Auch die Transfiguration ist als Kirchenbild gedacht, voll großartiger Kühnheit zwei Vorgänge auf einem Bilde bietend: oben die Verklärung Jesu, unten der vergebliche Versuch der Jünger, einen tobsüchtigen Knaben zu heilen; wie Goethe sagt: „beides ist eins, unten das Leidende, Bedürftige, oben das Wirksame, Hilfreiche, beides auf einander sich beziehend, in einander einwirkend." Als Siegespanier ward das Gemälde hinter des Malers Sarg gestellt. War ihm doch auch nie zuvor geglückt, die Lichtgestalt des Erlösers so herrlich zu schaffen. Nur, wo er in den päpstlichen Zimmern des Vatikan, in den Stanzen, den thronenden Heiland gemalt hat, war es ihm ähnlich gelungen, einen Jesus voll unbeschreiblicher Liebe und Siegesmilde zu malen; wo er den Schmerzensmann in der Erniedrigung gestalten wollte, wie in der Kreuztragung, da hat er einfach das Vor-

Digitized by Google

bild aus Dürers großer Passion entlehnt; sein Christus war ein vornehmer, stark und edel gebauter Jüngling von seelischem Gleichgewicht antiker Helden, den Dulder vermochte er nicht zu erfinden. Auch bei der Abbildung Gottvaters versagt ihm die Einbildungskraft. Sein Gottvater auf dem Disputa genannten Wandgemälde, das die Wissenschaft vom Glauben zeigen soll und im Himmel und auf Erden spielt, ist ein in gemessener Würde thronender Greis, aber lange nicht so überwältigend mächtig wie der Schöpfergott seines großen Nebenbuhlers, der nur wenige Schritte weiter unter dem gleichen Dache zu sehen ist.

Eine ungeheure Kraft des Erzählens offenbaren die zehn Ereignisse aus der Apostelgeschichte, die Raffael für die Wandteppiche der Sixtina entworfen hat. Hier ist seine Größe um so deutlicher hervortretend, als diese Gegenstände kaum je vor ihm gemalt worden waren, er also ganz auf die eigene Erfindungs- und Gestaltungskraft angewiesen war. Die ganze Weise der Malerei kann dabei Michelangelos Einfluß nicht verleugnen, aber das leidenschaftliche Ungestüm dieses Meisters ist hier zu einer erhabenen Ruhe abgeklärt.

Das einzige Bild Rafaels, das in kirchlichem Gebrauch geblieben ist, findet sich hinter einem gegen Entgelt geöffneten Vorhange in jener kleinen schmutzigen Kirche S. Maria della Pace, in der die jungen römischen Ehepaare nach ihrer Vermählung die erste Messe zu hören pflegen, um sich den Frieden für ihren Hausstand zu erbitten. Ein Andachtsbild ist es eigentlich nicht, denn es stellt an die Wand gemalt die Sibyllen dar, aber es zeigt die volle Kraft und Schönheit des Meisters und ist sowohl durch die geschickte Belebung des Raumes, durch die rythmische Gruppierung der Figuren, durch die Anmut der Frauengestalten und die Lieblichkeit der Engelknaben von bestrickendstem Reize.

Es scheint wirklich, als sei Raffael ehelos geblieben, um sich das Haupt für den roten Kardinalshut frei zu halten. Jedenfalls hat er sich als treuer Sohn seiner Kirche gefühlt und in seiner sonnigen Natur den Zwiespalt zwischen Kirchenglauben und humanistischer Bildung, der anderen das Leben vergällte oder doch bitter schwer machte, für sich nicht lähmend empfunden. So hat er richtig seine

Digitized by Google

letzte Ruhestätte im Pantheon gefunden, dem herrlichen Tempelbau, der die kirchlichen Abzeichen willig aber doch nur als äußere Zuthat trägt und seine antike Wesensart nicht verbergen kann.

In Venedig, das durch Handel und Staatskunst zu hoher Macht und prangendem Reichtum gelangt war und wo wie in einem Vorgefühl des beginnenden Verfalls ein heiteres Genußleben voll Sinnenlust und Schönheitstrunkenheit geführt wurde, nahm das malerische Schaffen nach der Seite der Farbenfreude hin noch über die florentinische und römische Schule hinaus einen stattlichen Fortschritt und hat eine solche „Malerei der höchsten Augenlust" ausgebildet, daß sie eine besonders tiefe Nachwirkung auf die Nachwelt ausgeübt hat. Der Bahnbrecher für diese venezianische Kunstauffassung des 16. Jahrhunderts war Giorgione (1477—1510), dessen Hauptbild eine thronende Madonna in Castelfranco ist, ein Gemälde voll ruhiger Schönheit, friedvoll und melancholisch wie ein lyrisches Gedicht. Der Hauptmeister dieser Schule ist Tizian (1477—1576) gewesen, jener heitere Genußmensch voll ewiger Jugend und stürmischer Schöpferkraft, der bei seinen heiligen Gestalten tiefen Ernst der Auffassung mit blühender Erscheinung zu verbinden wußte und ihnen eine malerische Schönheit von unvergänglicher Frische spendete. Sein am tiefsten empfundenes Bild ist der Zinsgroschen mit jener prachtvollen unmittelbaren Gegenüberstellung der beiden grundverschiedenen Männerköpfe, deren Leben vom Gebärdenspiel der Hände so wirksam unterstützt wird, eine Leistung des größten malerischen Könnens und ein Werk, bei dessen erhabener Einfachheit ein Wehen von Dürers tiefem Geist zu spüren ist, wie es denn auch als ein Konkurrenzwerk für den deutschen Meister bestimmt war. Seine Himmelfahrt der Maria, der wie so vielen großen Schöpfungen dieser goldenen Zeit das unbillige Schicksal beschieden ward, von dem Kirchenplatze weg, für den es bestimmt und gemalt war, in eine falsche Galerieaufstellung zu kommen, stellt mit seiner himmelfahrenden Göttin, die von Engeln getragen in die Arme Gottes emporstürmt, eine in gewaltigen Klängen rauschende Sinfonie von Licht und Farbe, von Leben und Jubel dar und wirkt auch noch bei dieser unseligen Aufstellung voll machtvoll feierlicher Erhabenheit. In der Madonna des Hauses Pesaro, der das Glück

Digitized by Google

zu teil geworden ist, auf dem Altar der Frarikirche bleiben zu dürfen, hat der Maler die Mariengruppe, wie wohl kaum zuvor geschehen, zur Seite geschoben und Petrus als den eigentlichen Vermittler zwischen der Gottesmutter und dem betenden Gemäldestifter zum Mittelpunkt der Tafel gemacht. Noch als uralter Greis, da seine Hand nicht mehr fest und sein Farbengefühl getrübt war, hat er mit breiten Pinselstrichen mehr andeutend als ausführend einen Welterlöser gemalt, der segnend und in der einen Hand die gläserne Weltkugel haltend in seinem Antlitz eine heilige Erhabenheit offenbart.

Tintoretto (1519—1594), einst viel verlästert und noch von dem feinsinnigen Burckhardt um seiner schmachvollen Sudeleien willen geschmäht, hat neuerdings begonnen, sich den Ehrenplatz, der ihm in der Geschichte der Malerei und der kirchlichen Kunst gebührt, wieder zu erobern. Es klingt stolz nach der selbstbewußten Weise einer starken Künstlernatur, wenn er von sich sagt, daß er die Zeichnung von Michelangelo mit der Farbenpracht Tizians zu vereinigen wisse, aber es ist so übel nicht ausgedrückt, worin seine Wesenheit lag. Ein leidenschaftliches Gefühl für die plastische Herrlichkeit des bewegten menschlichen Leibes war ihm eigen und zugleich ein feiner Sinn für Licht und Farbengebung. In der Kirche S. Giorgio maggiore, die so malerisch dem Dogenpalast gegenüberliegt, steht von ihm ein Abendmahl, das weit mehr Beachtung verdient, als ihm gemeinhin gespendet wird: Jesus, mit den Seinen beim Lampenschein um den Tisch gelagert, reicht den Jüngern das Brot in den Mund, während der ganze Raum von einer Schar himmlischer Geister durchflutet wird, die im dämmernden Dunkel das Mahl umkreisen. Liegt dabei für unser gegenwärtiges Gefühl vielleicht auch ein wenig Theatralisches, so verehren wir doch in diesem seligen Formen- und Farbenspiel einer großen und heiteren Phantasie den eigentlichen Meister des Helldunkels und einen bedeutenden Malergenius.

Sehr volkstümlich zu allen Zeiten ist Correggio (1494—1534) gewesen, vor allem in Parma wirksam, auch in seinen kirchlichen Bildern ein Verkünder heiterer Weltfreudigkeit und immer ein heiter sinnlicher Verherrlicher der Frau und des Kindes; seine Gestalten muten uns oft allzu süßlich und schwärmerisch an, erscheinen uns auch als

Digitized by Google

geziert, aber sie laden doch mit leicht ansprechender freundlicher Gebärde ein, zu ihnen zu kommen und es sich in ihrer heilig frohen Nähe behaglich zu machen. Seine berühmteste Schöpfung ist die heilige Nacht, in der er die Lichterscheinung zum unmittelbaren Ausdruck der Göttlichkeit Christi gemacht und das Kind als Quell des gesamten Lichtes gedacht hat, das von ihm sich über die voll süßer Innigkeit über den Knaben gebeugte Mutter und all die anderen anbetenden und staunenden Gestalten ergießt. „Er begnügte sich mit wenigem und lebte als der beste Christ" sagt Vasari von ihm, und das ist eigentlich alles, was wir von dem dunkeln Leben dieses Malers lichtgetränkter Formen und volkstümlicher Schönheit wissen.

5. Bildnerei.

Da in der Renaissance die Malerei je länger je mehr die eigentlich bevorzugte Kunst geworden ist, sind der Bildnerei nicht allzu viele Aufgaben großer monumentaler Art zugefallen, doch hat auch sie am gesamten Streben und Können der Zeit lebhaft teilgenommen und auf ihrem Gebiet Herrliches geleistet. Zunächst in Florenz, das wie bei der Baukunst und Malerei auch hier die Führung übernahm.

Im Jahre 1401 eröffnete der Rat der Stadt einen Wettbewerb für die an der Taufkirche noch fehlenden Erzthüren im Norden und Osten. Dies Ereignis mag als Markstein für den Beginn der Renaissance-Bildhauerei in Italien gelten. Sieger in diesem Kampfe wurde Ghiberti (1378—1455), der zuerst die nördliche Thüre mit Vorgängen aus der Geschichte Jesu, den vier Evangelisten und den vier großen Kirchenvätern goß, um dann mit der östlichen, welche zehn Geschichten des alten Testaments bot, jene Thür zu schaffen, von der Michelangelo gesagt hat, sie sei würdig, die Pforte des Paradieses zu schmücken. In diesen Erzgemälden, die den eigentlichen Flachbildstil einer rein malerischen Auffassung opfern, tritt uns eine verblüffende Naturbekanntschaft entgegen, die allein jene reiche Lebendigkeit in der Schilderung ermöglicht, und zugleich leuchtet die Kenntnis der Antike vor allem aus der Faltengebung der Gewänder hervor.

Eine hohe Renaissancegestalt war Donatello (1386—1466),

Digitized by Google

der erste, der als kühner Neuerer die volle Wirklichkeitsdarstellung jeder einzelnen von ihm geschaffenen Persönlichkeit als oberstes Ziel der Bildnerei zum vollen Siege verhalf und kein höheres Streben kannte, als den wahren Menschen zu erfassen und ihn in seinem Einzelwesen genau zu schildern. Dazu gehörte denn freilich eine sorgfältige Kenntnis des menschlichen Körpers und der Mut, auch da vom Gestalten nicht zurück zu schrecken, wo das Bilden häßlicher Köpfe und das volle Bloßlegen jeder innersten Empfindung zu Werken verleitet, die dem schönheitstrunkenen Auge zunächst nicht anmutig erscheinen. So jene berühmten Gestalten Johannes des Täufers in Siena, wo der Täufer hager und mager mit abgezehrtem dürrem Leib wie ein rechter Wüstenprediger erscheint, und die der Maria Magdalene in Florenz, die hochbetagt und mit zerknirschter Seele ein schrecklich wahres Bild bitterster Buße bietet. Sein eherner David in Florenz ist die erste ganz frei behandelte nackte Bildsäule der Renaissance. Köstlich ist sein heiliger Georg, gleichfalls in der Arnostadt, das lebendige Bild des tapferen furchtlosen Kriegers, in seinem kecken breitspurigen Auftreten voll kühner Männlichkeit und mutigem Trotz, der Macht seiner Feinde bewußt, doch sich ihr in Zuversicht kraftvoll entgegenstemmend. In allen diesen Gestalten sind die altehrwürdigen Typen der kirchlichen Heiligenbilder keck verlassen. Soweit die Überlieferung nicht in der Brust des Künstlers widerklingt, hat sie ihr Recht verloren und an ihre Stelle tritt die eigene schöpferische Kraft des Bildners, der nicht nur die Ausführung, sondern auch die allgemeine Auffassung des darzustellenden Gegenstandes als sein persönliches Eigentum in Anspruch nimmt.

Eine ganze Reihe liebenswürdiger Künstler gehört der Familie der Robbia an. Vor allem ist's Luca della Robbia (1399 bis 1482) gewesen, in dessen Werken uns das 15. Jahrhundert so anmutig und naiv entgegentritt, wie sonst nirgends; man braucht nur an die musizierenden und tanzenden Kinder an den Chorschranken des florentiner Doms zu denken. Er hat die verlorengegangene Kunst der mit wenig Farben bemalten glasierten Terracotta wieder erfunden und in dieser ansprechenden und dauerhaften Technik allerlei kirchliche Flachbilder geschaffen. Seine Neffen und deren Söhne haben das mit

Digitized by Google

großem Geschick fortgesetzt, und nicht mehr so realistisch und tief, aber mit um so größerer mystisch-religiöser Empfindung eine große Zahl von Altären, Taufsteinen, Weihwasserbecken und andere Gegenstände der kirchlichen Innenausstattung gebildet, deren Figuren sich durch Anmut und Milde im Ausdruck, durch harmonisch reine Linienführung und ruhigen Fluß der Gewandung auszeichnen, wenn auch allmählich der feine Geschmack Lucas etwas abhanden gekommen ist.

Von Andrea Verrocchio (1435–1488), der am Schluß der Frührenaissance steht und vor allem durch seinen Colleoni, das großartigste Reiterdenkmal der Welt, berühmt ist, stammt ein eherner David als Hirtenknabe, dessen Antlitz aus dem Lockenkopf voll kindlicher Siegesfreude lächelnd hervorleuchtet, und jene herrliche Gruppe in einer der Außennischen von Orsanmichele in Florenz, da der auferstandene Jesus den ungläubigen Thomas zum Glauben führt, und bei der es der Künstler meisterhaft verstanden hat, die Schwierigkeit, welche eine Bildung von zwei Gestalten zu einer Gruppe bietet, zu bewältigen und dabei zugleich den Erlöser als den Helden darzustellen, Thomas aber zurücktreten zu lassen.

Die Hochrenaissance hat wohl zahlreiche tüchtige Talente, aber außer Michelangelo kein schöpferisches und bahnbrechendes Genie der Bildnerei gezeitigt. Die Gunst der öffentlichen Meinung gehörte der Malerei, so trat das Schaffen der Bildhauer naturgemäß zurück. Was sie gestalteten zeigt ein allmähliches Zurücktreten des realistischen und ein starkes Betonen des sogenannten idealistischen Elements. Auch macht sich in den Formen der Einfluß der Antike mehr geltend als zuvor und geradezu verhängnisvoll wird die Einwirkung Michelangelos, den die Nachtreter und Nachfolger an Wucht und Mächtigkeit zu erreichen, mehr noch zu überbieten suchen, um dabei schließlich rasch genug bei hohlem und gespreiztem Pathos anzukommen.

Damit wenigstens einer der Künstler dieser Zeit genannt werde, sei auf Andrea Sansovino (1460—1529) hingewiesen, dessen Taufe Christi über der Ostthüre der florentiner Taufkirche ein wundervolles Werk ist und in den beiden würdigen, einfach und groß gedachten Gestalten Jesu und des Täufers wirklich etwas Vollendetes zeigt. Aber bei aller Liebenswürdigkeit und ruhiger Schönheit, welche diese

Digitized by Google

und andere Gestalten zeigen und die auch eine edle und innige Empfindungsweise bekunden, ist es doch ein weit übertriebenes Lob, wenn man diesen trefflichen, aber durchaus nicht eigenartigen Bildhauer den „Raffael der Plastik" glaubt heißen zu sollen.

Am reichsten und schönsten hat sich die Bildnerei der Renaissance an den Werken entfaltet, die zur inneren Ausstattung der Kirchen oder auch zu deren innerem Schmuck gehören. Die Altäre, Kanzeln, Taufsteine, Weihwasserbecken, Leuchter und Prachtmöbel dieser Zeit sind zumeist von wunderbarer Schönheit und unsterblichem Reize. Alle diese Gegenstände wurden durch eine schöne und kunstreiche Form geradezu verklärt. Dabei siegte allmählich der architektonisch gegliederte, mit Säulen und Giebel versehene Wandaltar über den freistehenden Altar des Mittelalters. Mit Vorliebe wurden dabei in kostbarem Gestein antike Triumphpforten und Thorbauten nachgeahmt, deren Säulenstellung mit Gebälk und Giebel als monumentaler Rahmen für ein gemaltes Mittelbild oder für bildnerische Darstellungen zu dienen pflegte.

Digitized by Google

II. Abschnitt.

Die Renaissance im Norden.

1. Niederländische und deutsche Kunst im 15. Jahrhundert.

Zu derselben Zeit, in der im sonnigen Italien Masaccio seine Wandgemälde schuf, die den Anbruch eines neuen Zeitalters in der Kunstgeschichte bezeichneten, entstand diesseits der Alpen in den Niederungen der Nordseeküste ein Werk der Tafelmalerei, das nicht weniger bedeutsam und bahnbrechend für die bildende Kunst geworden ist: der Genter Altar der Brüder Hubert und Jan van Eyck. Wie ein überraschendes Wunder erscheint die Kunst dieses Brüderpaares, scheinbar ganz unvermittelt; und wenn die historisch-kritisch gestimmte Gegenwart auch mit Recht sich bemüht, nach Vorläufern dieser Meister zu suchen, weil sie das neue Wunder nicht recht glauben will, so ist's ihr doch noch nicht völlig gelungen, eine Entwicklungsreihe zusammenzustellen, in der dann dieses Altarwerk den Höhepunkt darstellte. Immer noch fehlen allerlei Mittelglieder in dieser Stufenfolge, und ehrlicher Weise wird man schließlich nichts anderes sagen können als das, daß an den prachtliebenden Hofhaltungen der Niederlande durch den Wetteifer der Fürsten und des Adels die Kunst schon seit geraumer Zeit eine sorgsame Pflege fand. Die prächtigen Erzeugnisse der niederländischen Buchmaler und die köstlichen Werke der Bildhauer, die wie der große Sluter von dem burgundischen Herzogshause beschäftigt wurden, zeugen in ihrem frischen Streben nach scharfer Naturnachbildung, in der liebevollen Behandlung des reichlich zugezogenen Beiwerks und in der Vorliebe für leuchtende Farben in der That von einer Kunstweise, für die dann der Genter Altar die Gipfelhöhe bedeutet, von der aus zugleich wieder ganz neue bis dahin unbekannte Pfade der Malerei begannen. Naturnachbildung und Farbenpracht waren die Hauptkennzeichen dieser flandrischen Kunst. Um beide aber

Digitized by Google

zu jener ungeahnten Höhe zu bringen, bedurfte es auch einer bedeutenden Ausbildung der technischen Malmittel. Daß die beiden Brüder van Eyck die Erfinder der Ölmalerei gewesen seien, hat sich als eine Sage erwiesen; man hat auch schon lange vor ihnen durch einen Zusatz von Öl dem Farbstoff Leuchtkraft und Leichtigkeit der Verwendung zu geben gewußt; aber diese Männer haben in der That die Ölfarbe so zuzubereiten gewußt, daß es ihnen möglich wurde, dieser Technik Kräfte abzugewinnen, die bis dahin ungenutzt in ihr geschlummert hatten.

Das wunderherrliche Altarwerk, das später ein rechtes Wanderleben führen mußte, bis seine Teile schließlich in den drei Städten Gent, Berlin und Brüssel ihre Ruhe fanden, ist von dem älteren der zwei Brüder, Hubert, entworfen und um 1420 begonnen worden. Nach seinem 1426 erfolgten Tode hat der jüngere, Jan, die Arbeit fortgeführt und im Mai 1432 vollendet. Es besteht aus zwölf großen Tafeln, die in einer Doppelreihe über einander angebracht sind. Bei geschlossenen Flügeln sah man den Vorgang der Verkündigung und die beiden Stifter des Altars, Jodocus Vydt und seine Frau. Wenn die Flügel geöffnet wurden, zeigte sich das reiche Gesamtbild der Herrlichkeit Gottes im Himmel und die Quelle des Heils auf Erden. Oben in der Mitte thront Gottvater in prachtvoller Herrschergewandung; an seinen Seiten sitzen Maria und Johannes der Täufer. Daran schließen sich zwei Tafeln mit jenen köstlichen singenden und musizierenden Engeln, die vor allem berühmt geworden sind, kräftige, halbwüchsige Jugendgestalten in reicher Tracht, mit ganzer Seele bei ihrem musikalischen Lobopfer beteiligt. Auf den äußersten Flügeln sind die Gestalten der Stammeltern dargestellt, in voller Nacktheit, nach nordischen Modellen gemalt, und weil die bei der nördlichen Scheu vor dem Nackten nur überaus schwierig zu haben waren, ist namentlich die Eva nicht gerade das Urbild eines schönen Menschenleibes. Aber diese beiden Menschenkörper haben doch eine ähnliche bahnbrechende Bedeutung für die Malerei gewonnen, wie jenes aus dem Paradiese verstoßene Paar, das gleichzeitig Masaccio in Florenz gemalt hat. In der unteren Bilderreihe erscheint in der Mitte das Gotteslamm, zu dessen Füßen der Brunnen des Lebens quillt, nach dem von beiden Seiten nun die Scharen der Gläubigen ziehen, um dort anzubeten und

Digitized by Google

Heil zu gewinnen. Die Schilderung des lebendigen Wasserbrunnens, wie sie in der Offenbarung des Johannes zu finden ist, wurde bei diesen Bildern in künstlerischer Freiheit benutzt.

Hier ist der Anfang der modernen germanischen Malerei. Mit einem bewundernswert emsigen Streben nach Wahrheit ist eine Naturtreue gesucht und gefunden worden, die geradezu vollendet genannt werden muß. Alle Stoffe und Steine der kostbaren Gewänder sind mit unbedingt vollkommener Natürlichkeit wiedergegeben, Gestalten und Geräte, Menschliches und Landschaftliches sind mit liebevollster Genauigkeit nachgebildet worden. Dabei ist die Farbe von einer unübertroffenen Herrlichkeit, und auch das seelische Leben der Köpfe und Gebärden ist meisterhaft geschildert.

Länger als ein Jahrhundert ist dieser Genter Altar von maßgebendem Einfluß auf die niederländische Kunst gewesen und keiner der folgenden Meister hat ihn an innerem Wert und technischer Vollendung erreichen, geschweige denn übertreffen können. Aber alle haben sie ihr Bestes an ihm gelernt. So Roger van der Weyden († 1464), ein großer Farbenkünstler und fähig zu scharfer Naturwiedergabe, die manchmal zu einer herben Härte wird. Sein Hauptwerk ist eine Kreuzabnahme voll dramatischer Kraft in der Gruppierung der Gestalten und in der Schilderung starker Gemütsbewegungen; jetzt im Escorial. Sein großer Schüler ist Hans Memling († 1495), dem ein eigentümlich anziehender Schönheitssinn eigen ist, kraft dessen er nicht nur Gewaltiges gestalten, sondern auch seinem Publikum gefallen will. Eins seiner berühmtesten Altarbilder ist das schauererregende jüngste Gericht, das für Italien bestimmt war, aber als Seeräuberbeute nach Danzig kam, wo es noch jetzt als ein Wunderwerk der Malerei angestaunt wird. Aber sein Meisterwerk ist jener köstliche Ursulaschrein im Johanneshospital zu Brügge (gemalt 1479—1487), auf dessen Schmal- und Längsseiten er die Geschichte der heiligen Ursula mit großer Zartheit und poetischem Empfinden dargestellt hat, lauter kleine Bilder von sorgsamster Feinmalerei und reizvollster Farbenpracht, und alle von friedlicher Schönheit.

In Deutschland hatte zu dieser Frist weder der Fürstenstand noch der Adel eine pflegende Teilnahme für die Kunst. Nur die

Digitized by Google

Bürgerschaft der oberdeutschen und rheinischen Städte hatte gelegentlich Aufträge kleineren Umfangs für ihre Meister. Bilderchroniken waren begehrt, umfassende Erzählungen des Jugendlebens Jesu, seines Leidens, der Schicksale Mariä und ähnliches. Für monumentale Gemälde ließ ja ohnehin die Gotik in ihren Kirchen keinen rechten Raum. So war man auf die großen Flügelaltäre mit ihrem Gewirr von kleinen Gestalten beschränkt. Der Neigung des Deutschen für theologische und religiöse Fragen entsprechend wurde bei diesen Werken ein Hauptwert auf den gedanklichen Inhalt gelegt. Es sollte vielerlei tiefsinnig und lehrhaft dargestellt werden. Das führte dann zu einer schönen Vertiefung des Ausdrucks und der Charaktere, manchmal auch zu phantastischer Spielerei und allzuoft zu einer kleinlichen Behandlung der Gegenstände. Bei aller Innigkeit der Empfindung überwog doch die Freude am Einzelnen und Kleinen, es wurden genrehafte Darstellungen aus dem täglichen Leben, oft von sonnigem Humor verklärt, beredte Zeugnisse des bürgerlichen Kleinlebens jener Tage. Man wird wohl auch sagen können, daß damals eine Volkskunst im guten Sinne bestand. Aber der Künstler galt doch nicht anders als ein Handwerker, dessen geschäftlichen Betrieb er in seinen Werkstätten nachzubilden pflegte. Und man wird doch unbedenklich zugeben müssen, daß auch die deutsche Kunstpflege damals noch deutlich den Mangel an Bildung und Kultur zeigte, den das gesamte deutsche Leben offenbarte.

In der Malerei machte sich der niederländische Einfluß stark geltend. Ihn zeigen vor allem die Werke jener Maler in Köln, deren Namen man nicht einmal weiß und die in der Kunstgeschichte als Meister des Marienlebens oder als Meister von St. Severin u. a. m. ihre Rolle spielen.

Die erste große Künstlerpersönlichkeit auf deutschem Boden ist Martin Schongauer (ca. 1440—1491), ein Elsäßer, der sich zu seiner Zeit hohen Weltruhm gewann. Eine Anlehnung an Roger ist unverkennbar, stark ist der realistische Grundzug seiner Kunst. Doch war die scharfe Naturwahrheit seiner Gestalten etwas durch anmutigen Ausdruck und weiteres Empfinden gemildert; er suchte danach, etwas Gefälliges zu bieten und doch dabei die rechte starke Väterfrömmigkeit zum Ausdruck zu bringen. Viele Kupferstiche von seiner Hand sind

Digitized by Google

uns überkommen, leider aber nur wenige Gemälde. Den größten Ruhm davon genießt das schöne Altarbild in seiner Geburtsstadt Kolmar, das die Madonna im Rosenhage genannt wird.

Ein reges Kunstleben blühte damals in dem wohlhäbigen gewerblichen Vorort Mitteldeutschlands, der reichen und fleißigen Stadt Nürnberg. Hier hatte Michel Wohlgemuth (1434—1519) seine fruchtbare Werkstatt aufgeschlagen, deren Betrieb etwas fabrikartiges hatte. Ungezählte Altarwerke entstanden darin, zumeist nur die kunstbegabten aber poesielosen Arbeiten eines strebsamen Handwerkers. Doch ist ihm der große Ruhm zu teil geworden, Albrecht Dürers Lehrer sein zu dürfen. Auch die bedeutendsten Bildner der damaligen Zeit wirkten in Nürnberg. Von Veit Stoß († 1533) dem händelsüchtigen und rohen Gesellen, giebt es noch dort und in Krakau, wo er eine Weile lebte, einige sehr schöne in Holz geschnitzte Madonnenschilderungen und Kreuzigungsgruppen, die hie und da etwas Gesuchtes und Unruhiges zeigen, aber auch so viel Zartheit und Innigkeit offenbaren, daß man sich wundern muß, wie sie unter den Händen eines solchen verwilderten Mannes entstammen konnten. Größer ist Adam Krafft († 1507), der seine Werke alle in Stein bildete. Für den Weg nach dem Johannesfriedhof schuf er die sieben Leidensstationen, hohe Flachbilder mit kurzen gedrungenen Gestalten in klarer Anordnung der Gruppen, mit gelegentlich recht derben naturalistischen Zügen; ein biederes und tüchtiges Werk von ehrlicher Empfindung. In der Lorenzkirche ist das 20 m hohe gotische Sakramenthäuschen von ihm, eine bis an die Wölbung reichende schlanke Pyramide, deren oberste Fialenspitze wie ein Bischofsstab krumm gebogen ist, mehr ein Kunststück als ein Kunstwerk bei dieser verwirrenden Menge von Zierat, und trotz der bewundernswerten Beherrschung des spröden Steinstoffs; zahlreiche Flachbilder aus der Passionsgeschichte und viele kleine Figuren schmücken den wundersamen Bau.

2. Reformation und Renaissance.

Der Südwind blies von Welschland her. Wie ein frischer fröhlicher Geisteshauch wehte es über die Alpen und Ulrich von Hutten durfte 1518 in seiner Vorrede zu Reuchlins „Triumph“ jubeln: „Es

Digitized by Google

erstarken die Künste, es kräftigen sich die Wissenschaften, es blühen die Geister, verbannt ist die Barbarei!" So kam die Renaissance nach Deutschland. Aber es ward hier eine wesentlich andere Bewegung als in ihrem Heimatlande. Dort war die ganze humanistische Strömung vorwaltend ästhetisch, der künstlerisch schöpferische Trieb trat allerwege in den Vordergrund; bei uns kommen diese Kräfte erst sehr in zweiter Linie in Betracht, und die ganze Bewegung der Geister erhielt eine überwiegend ethische Wesensart. Dem Deutschen stand das Schöne weit hinter dem Wahren und Guten zurück. Die sittlich-religiösen Fragen waren es, die ihm vornehmlich das Gemüt gefangen hielten. Und die Renaissance wandelte sich ihm zur Reformation. Nicht als ob er nur von den reformatorischen Gedanken gelebt hätte. Auch die Kunstbewegung der Renaissance drang gleichzeitig bei ihm durch. Aber sie ist ihm nicht aus dem Innersten entquollen, sie glich fast einer Modeströmung, die er mitmachte und sich aneignete, sodaß es bei einem Spiel mit leicht erlernten Einzelheiten blieb, während sich in Italien das ganze Volk abmühte, der Schönheit eine neue Form und eine Heimstätte zu bereiten. Man wird darum nie behaupten dürfen daß die Renaissance die eigentliche Kunst der Reformation gewesen sei, und daß ihre Stilformen der entsprechende einzigartige Ausdruck für die gewaltige sittlich-religiöse Geistesströmnng gewesen seien, deren Söhne wir uns heißen. Das waren sie schon nicht um ihrer welschen Herkunft willen. Es liegen uns keine Zeugnisse dafür vor, aber wir könnten uns wohl denken, daß die neuen italischen Formen dem frommen Anhänger Luthers eher als etwas papistisch fremdes vorgekommen sein mögen, als daß er sie für seine eigene Kunstweise angesehen hätte. Aber so gewiß der Renaissancestil der künstlerische Ausdruck des wissenschaftlichen Humanismus war und so gewiß eben dieser Humanismus auch nach Deutschland kam, so gewiß mußte auch die Renaissancekunst ihren Einzug bei unseren Vätern halten. Die Gotik starb alt und lebenssatt, nachdem sie schon seit zwei Jahrhunderten ein toter Schulballast, eine verknöcherte künstlerische Dogmatik gewesen war; sie sank dahin ohne Sang und Klang, man war ihrer längst müde gewesen, und nun griff man begierig und oft mit unverständiger Hast nach den neuen Formen, die das welsche Kunstland bot. Darüber ist denn

Digitized by Google

mancher Hoffnungskeim, der in der spätgotischen sächsischen und fränkischen Kunst sich schüchtern geregt hatte, unbarmherzig vernichtet worden. Der Renaissancestil wurde der moderne Stil. Zuerst in Nürnberg, aber ebenso früh in Sachsen, wo Friedrich der Weise in seiner aufrichtigen Freude an dem Schönen begann auswärtige Kräfte heranzuziehen. Seit den achtziger Jahren hören wir von Niederländern und Italienern an seinem Hofe. Mabuse brachte die hohe malerische Überlieferung der flandrischen Schule, und Jacopo, der Kenner des großen Leonardo, führte italische Kunstweise ein. Davon hatte vor allem das deutsche Kunstgewerbe seinen Gewinn, das damals einen besonders hohen Aufschwung nahm und in seinen schönen Geräten, Gefäßen, Schnitzereien, Rüstungen und kirchlichen wie weltlichen Goldschmiedearbeiten rasch genug eine sehr eigenartige Ausbildung der Renaissanceformen zeigte. Aber auch die Baukunst übernahm mit schnellem Eifer die modischen Formen, die so bequem zu verwenden waren und die man in freier Eigentümlichkeit nachbildete, ohne sie wirklich nachzuahmen. Und auch der Malerei und Bildnerei konnten die Errungenschaften italienischer und flandrischer Weise nicht lange fremd und verborgen bleiben. So zog die Renaissancekunst in Deutschland ein.

Luther liebte die Kunst, wie er ein Freund der Künstler war. Nicht als ob er eine besonders künstlerische Wertung der Kunstwerke besessen hätte; er sah sie zumeist mit dem Auge des kunstliebenden Dilettanten an und prüfte sie demnach vor allem auf ihr Gegenständliches, und auch darauf richtete er sein Augenmerk, ob sie zur rechten Belehrung und Erbauung beitrage oder nicht. Denn er dachte über die Kunst im Grunde nicht anders wie die meisten kirchlichen Reformatoren des Mittelalters und schon vor ihnen manche der großen Kirchenväter. Er sah in ihr nicht unbedingt Sünde und Weltlust, aber er spürte die Gefahr, daß die Weltlust in ihr das Übergewicht erhalten könnte. Darum sollte sie auch keine zu große Gewalt über die Gemüter erhalten, sie sollte nur in gewisser Beschränkung gepflegt werden. Aber gepflegt sollte sie werden, denn sie erfreute ja allezeit auch sein eigenes Herz. Noch in späten Tagen weiß er seinen Tischgenossen von Italiens großen Kunstbauten zu erzählen, nicht weil sie ihn künstlerisch besonders überwältigt hatten, sondern um der wunder-

Digitized by Google

vollen Technik willen, in der sie errichtet worden waren. So schildert er den gespannt Aufhorchenden etwa das römische Pantheon als einen runden Tempel wie er in seiner Erinnerung haften geblieben war. „Da ich zu Rom war, habe ich diese Kirche gesehen, die hatte keine Fenster, sondern nur oben hatte sie ein rundes Loch, davon sie Licht hatte und war hoch gewölbt. Sie hatte so dicke marmelsteinerne Säulen oder Pfeiler, die unserer zween schwerlich umgreifen konnten." Daß Lukas Cranach nicht umsonst des Reformators Freund gewesen ist, erhärtet aus einer Tischrede vom Jahre 1539, in der der Doktor eine treffende Schätzung der neuen Renaissancekunst bietet: „Luther redete einmal von den welschen Malern, wie geschickt sie wären, denn sie könnten der Natur so meisterlich und eigentlich nachfolgen und nachahmen in Gemälden, daß sie nicht allein die rechte natürliche Farbe und Gestalt an allen Gliedern geben, sondern auch die Gebärde, als lebte und bewegte sie sich. Flandern folgt und ahmt ihnen einigermaßen nach."

Seine grundsätzliche Stellung zur Kunst erhellt vor allem aus jenen berühmten acht Predigten, mit denen er im Jahre 1522 den Bilderſturm Karlstadts und seiner Genossen dämpfte, die nach der Art Savanarolas ihren Haß gegen den Reichtum der Kirche und gegen die Verfeinerung des Lebens, damit auch gegen Kunst und Wissenschaft richteten. Er sagt: „Bilder mag ich wohl haben oder machen, aber anbeten soll ich sie nicht." Nach einer Aufzählung von allerlei Bildwerken, die in der Bibel erwähnt sind, fährt er fort: „Aus diesem allen sollt ihr sehen, daß kein äußerlich Ding den Glauben erstarken mag, noch irgend einen Nachteil zufügen könne; allein darauf muß man Achtung haben, daß das Herz nicht an äußerlichen Dingen hänge, noch sich darauf wage . . . Darum sind die Bilder weder sonst noch so, sie sind weder gut noch böse, es ist möglich, daß ein Mensch mag sein, der die Bilder mag recht gebrauchen."

Wenige Jahre später schrieb Luther wider die himmlischen Propheten die bezeichnende Stelle: „In meiner verdeutschten Bibel . . . sind gar viele Bilder . . . Gottes, der Engel, Menschen und Tiere . . . So bitten wir sie (die Bilderstürmer) gar freundlich, wollten uns doch auch gönnen zu thun, das sie selber thun, daß wir auch solche Bilder

Digitized by Google

mögen an die Wände malen zum Gedächtnis und besseren Verstandes willen; sintemal sie ja an den Wänden so wenig schaden als in den Büchern. Es ist ja besser, man male an die Wand, wie Gott die Welt schuf, wie Noah die Arche baute und was anders gute Historien sind, denn daß man sonst irgend weltlich unverschämt Ding malet. Ja, wollte Gott, ich könnte die Herren und Reichen darin bereden, daß sie die ganze Bibel inwendig und auswendig an den Häusern für jedermanns Augen malen ließen; das wäre ein christlich Werk . . . Denn ich wolle oder nicht, wenn ich Christum höre, so entwirft sich in meinem Herzen ein Mannsbild, das am Kreuze hängt, gleich, als sich mein Antlitz natürlich entwirft ins Wasser, wenn ich drein sehe."

Am Abend seines Lebens schrieb der Reformator in seiner Vorrede zum Passional (1545): „Mißbrauch und falsche Zuversicht auf Bilder habe ich allezeit gestraft und verbannt wie an anderen Stücken. Was aber nicht Mißbrauch ist, habe ich immer lassen und heißen bleiben, also daß mans zu nützlichem und seligem Brauch bringe."

Luther hat bei aller seiner verständigen Einsicht und bei aller seiner warmen Kunstfreundschaft nicht zu hindern vermocht, daß vielerorts das Reformationswesen mit einem barbarischen Bildersturm verbunden war, der unermeßliche Kunstschätze wild vernichtet hat. Noch weniger haben die Schweizer jene wütende Bilderfeindlichkeit aufhalten können, die mit der reinen Lehre untrennbar verbunden schien. Zwingli selbst hatte eine künstlerische Ader und mahnte anfangs tapfer zur Mäßigung. Er meinte, er sei weit entfernt, Kunstgemälde und schöne Bildsäulen, wenn dieselben nicht abergläubischer Verehrung dienten, zu verwerfen, da wohl niemand sie lieber sehe als er; ja er erkenne die Maler- und Bildhauerkunst für Gaben Gottes. Darum wollte er auch anfangs nur die Bilder entfernt wissen, welche der abergläubischen Verehrung dienten. Aber schließlich hat er Bilderfeindschaft als das kleinere Übel angesehen gegen die Bilderverehrung, und da er zwischen beiden zu wählen durch den Lauf der Reformation gezwungen war, ließ er doch alle Kruzifixe, Marien- und Heiligenbilder, auch die Bilder Jesu und der Apostel, aus den Kirchen entfernen. Und im gleichen Geiste, nur starrer und strenger hat dann Calvin auf jegliche kirchliche Kunst verzichtet und die Armut durchgesetzt, wie es vor

Digitized by Google

ihm schon die Cluniazenser und Cisterzienser, die Franziskaner und Dominikaner in ihren Bruderschaften erstrebt, aber nicht auf die Dauer erreicht hatten.

Es wäre unbillig, wenn wir irgendwie leugnen oder auch nur beschönigen wollten, daß die Reformation der kirchlichen Kunst vielfach sehr feindlich, ja mit vandalischer Vernichtungswut gegenüber gestanden hat. Und doch ist in anderer Beziehung auch wieder ein großer Segen durch sie über die Kunstpflege gekommen. Zunächst freilich trat entschieden künstlerische Verarmung ein. Wenn auch nicht allenthalben vorhandene Kunstwerke zerstört wurden, so blieben doch nun vielfach die Aufträge für Marienbilder und Altarwerke aus, deren Schöpfung bis dahin so vielen Künstlern reichlich Beschäftigung gegeben hatte. Und diese einseitig gedankliche und religiöse Inanspruchnahme des deutschen Geistes konnte ja einer reichen Kunstpflege umso weniger hold sein, als unser Volk eben noch kaum ein Kulturvolk, geschweige denn ein Kunstvolk war. Dennoch wird aus dem Folgenden erhellen, wie die Reformation auch ein wertvoller Gewinn für das Kunstleben gewesen ist.

3. Deutsche Baukunst.

Konstruktiv im engeren Sinne war ja der Renaissancestil auch in Italien nicht eigentlich gewesen; neue konstruktive Gedanken hat er nur wenige hervorgebracht. Sein innerer Wert lag in der Raumgestaltung, in der Verteilung der Massen, in den Verhältnissen. Vor allem in Norditalien überwog wesentlich das dekorative Element. Dort aber lernten die deutschen Baumeister den neuen Stil kennen. Die Folge davon war, daß er auch ihnen wesentlich nur neue Schmuckformen bot; der eigentliche Baucharakter, die Grundrißbildung u. a. m. blieb im wesentlichen mittelalterlich. Aber was man über die neu errichteten Bauten an Zierat ausgoß, wurde in dem modernen „antikischen" Stile ausgeführt, der sich seit dem Anfang der dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts rasch von den Handelsstädten über das ganze deutsche Land verbreitete. Nicht so, daß nun ausschließlich die neuen Formen angewendet wurden; vielmehr blieben spätgotische Gebilde noch lange Zeit namentlich auf dem Lande in Gültigkeit. Aber überwiegend

Digitized by Google

nahm man sich doch die italinischen Stilbildungen zum Vorbilde. Dabei wurde die schlanke Anmut dieser welschen Formen unter den gröberen Händen der deutschen Handwerker leicht etwas ins Derbe und Schwerfällige übertragen, und da es doch auch nicht an eigenen Zuthaten und Erfindungen mangelte, erhielt diese Renaissancekunst sehr bald einen eigenartigen deutschnationalen Charakter, den wir ja von der „altdeutschen" Mode der siebziger und achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts her hinlänglich kennen und schätzen. Dabei läßt sich beobachten, wie der deutsche Süden weit beweglicher allen Wandlungen des italienischen Stils folgt, und fremde Vorbilder viel häufiger nachzuahmen sucht als Norddeutschland, dessen Baukunst zäher an der mittelalterlichen Grundform festhält.

In unerschöpflichem Formenreichtum wurden vor allem die Portale und Säulen gestaltet, aber auch sonst blieb kein Bauglied ungeschmückt und allenthalben häufte man die Zierat, die man in Italien angewendet fand und die ihre letzte Herkunft in der — nun freilich oft genug falsch verstandenen — altrömischen Baukunst hatte. (Abb. 71.) Ganz neu und eigenartig wurden die Kirchtürme gebildet, reich und zierlich erhoben sie sich als reine Stockwerkbauten und endigten gern in geschwungenen Linien, denen das Renaissancemotiv der Kuppel mit Laterne zu Grunde lag. Die eigentliche Heimat dieser Turmbauten sind die Niederlande.

Abb. 71. Deutsche Renaissancesäule.

Das erste Bauwerk in Deutschland, das entschieden in Renaissanceformen gehalten ist, ist die um 1509 begonnene reich ausgestattete Grabkapelle der Familie Fugger am Westende der St. Annakirche in Augsburg. Die hervorragendsten Bauten des neuen Stils sind Jesuitenkirchen, die der neu zur Bekämpfung der Ketzerei begründete Orden rings in den deutschen Landen errichtete. Die bedeutsamste und schönste davon ist die St. Michaels-Hofkirche in München, 1583—1597 von Wendel Dietrich erbaut, eine eigenartige Planschöpfung allerersten Ranges und eine wirkliche That

Digitized by Google

der deutschen Renaissancekunst. Die Kirche 83 m lang, hat nur ein Schiff, das von einem großartigen prachtvoll geschwungenen Tonnengewölbe in der beträchtlichen Breite von 26 m überspannt ist. Die Strebepfeiler sind nach innen gezogen; zwischen ihnen sind auf jeder Seite drei Kapellen angelegt. Das Querschiff ragt über die Umfassungsmauern des Langhauses nicht hinaus und besteht eigentlich nur aus zwei weiteren solcher Kapellen, freilich breiter als diese, aber nicht tiefer. Über den Seitenkapellen sind Emporen angebracht. Der ganze einheitliche Raum zeigt ein hohes Gefühl für Maß und Gesamtwirkung. Dabei ist er reich, aber doch ebenso maßvoll wie feinsinnig ausgeschmückt. Es ist doch sehr fraglich, ob bei diesem ersten Grundriß auf deutschem Boden, der bei einer großen Kirche anstatt der überkommenen mittelalterlichen mehrschiffigen Anlage mit der üblichen scharfen Gliederung von Langhaus, Querbau und Chor diesen mächtigen einheitlichen Raum bietet, italienische Einflüsse maßgebend gewesen sind, oder ob er nicht vielmehr eine freie Schöpferthat des Baumeisters (übrigens eines ketzerischen Wiedertäufers!) war.

Dagegen wird sich die Beeinflussung durch Vorbilder bei der zweiten berühmten Jesuitenkirche, der Universitätskirche in Würzburg (erbaut 1582—1591) schwerlich leugnen lassen, und zwar waren diese Vorbilder seltsamerweise protestantische Kirchenbauten. Es lag den Jesuiten daran, wirkliche Predigtkirchen zu errichten, in denen sich eine möglichst große Schar Andächtiger um das Wort des Predigers sammeln konnte, um hierdurch von der Ketzerei zum alten Kirchenglauben zurückgeführt zu werden. Um das zu erreichen entlehnten sie hier die Planbildung von den protestantischen Schloßkapellen, deren mehrere damals schon in der gleichen Grundgestalt errichtet worden waren: ein rechteckiger Saal mit übereinander liegenden Emporen an drei Seiten. So zeigt denn diese Kirche das von den Protestanten erfundene Motiv eines länglichen Raumes, der an drei Seiten Emporen in drei Stockwerken übereinander enthält und so wirklich das Muster einer Predigtkirche bietet. Die Formen sind die des strengen Klassizismus der italienischen Hochrenaissance mit der römischen Bogenstellung und Halbsäulenordnungen, sehr korrekt aber etwas nüchtern.

Luther hatte einen grimmen Zorn auf die Kirchen des katholischen

Digitized by Google

Mittelalters, nicht nur weil „unter tausend Kirchen kaum hundert gefunden werden, darin Predigtstühle wären", sondern auch, weil Kirchenbauen als besonders heiliges und verdienstliches Werk angesehen worden war, und vor allem um des abergläubischen Meßopfergräuels willen, der in ihnen getrieben wurde. „Hier siehst du, warum der Donner gewöhnlich in die Kirchen vor allen anderen Häusern schlägt, daß Gott ihnen feinder ist denn keinen anderen, darum daß in keinen Mordgruben, in keinem Frauenhause solche Sünde, solches Gotteslästern, solch Seelenmord und Kirchenverstörung geschieht noch geschehen mag als in solchen Häusern." Daß diese Kirchen eine besondere Heiligkeit und Weihe besäßen, wollte er nicht zugeben; man nenne zwar die Kirchen ein Gotteshaus, aber nicht weil da Gott wäre, sondern weil da Gottes Wort gehört und gepredigt würde. „Denn keine andere Ursache ist, Kirchen zu bauen, so ja eine Ursache ist, denn nur, daß die Christen mögen zusammenkommen, beten, Predigten hören und Sakrament empfangen." Über die künstlerisch vollkommenste und liturgisch zweckmäßigste Gestaltung eines echt christlichen Kirchenbaus hat sich Luther nicht ausgesprochen, er hatte auch anderes zu thun, als über diese mehr äußere Frage des kirchlichen Lebens nachzusinnen. Doch klagt er gelegentlich über die Wittenberger Schloßkirche, daß in ihr schlecht zu predigen sei und die Dome zu Köln und zu Rom sind ihm viel zu groß und unpassend für seine Weise der gottesdienstlichen Feier. Vielmehr seien feine mäßige Kirchen mit niedrigen Gewölben die besten für die Prediger wie für die Hörer. So kehrt bei ihm immer wieder der Nützlichkeitsstandpunkt wieder: die Kirchen sollen gute Predigtkirchen sein. Die vorhandenen Gotteshäuser mit ihrer Zweiteilung von Schiff und Chor will er dabei gern beibehalten, wenn anders der Chor aufhöre, eine Priesterkirche zu sein und zur Gemeindestätte würde. Das Schiff soll dann für die um Gottes Wort versammelte Gemeinde, der Chor zur Aufnahme der Abendmahlsgäste bestimmt sein. Dabei ist ihm die übliche Weise der Abendmahlsfeier noch durchaus nicht die ideale, aber er will sie vorerst nicht verstören, sondern erharrt von der Zukunft hierfür Neues und Besseres.

Die erste — wie eine eherne Gedenktafel des Kurfürsten ausdrücklich rühmt — für den protestantischen Gottesdienst errichtete Kirche

Digitized by Google

ist die unter Luthers Einfluß entstandene und am 5. Oktober 1544 von ihm geweihte Schloßkapelle zu Torgau, deren Gestaltung wohl einigermaßen durch die Bauten bedingt war, zwischen die sie hineingebaut wurde, die aber so viel Unbefangenheit und Freiheit von dem überkommenen Kirchenschema zeigt, daß man sie getrost und ohne Übertreibung als die erste auch wirklich im protestantischen Geiste errichtete Kirche nennen darf. Es ist ein einheitlicher saalartiger Raum, den rings zweigeschossige Emporen umziehen. Der Altar, ein geschmückter aber einfacher Steintisch, steht im Westen, über ihm ist die Empore für die Sänger bestimmt. Die Kanzel ist an einer Langseite angebracht.*)

Ähnlich ohne Rücksicht auf die mittelalterliche Überlieferung ist die 1560 geweihte, von Albert Tretsch erbaute Schloßkapelle in Stuttgart, deren Altarraum nicht am Ende, sondern in der Mitte der Längsseite angebracht wurde; die Kanzel steht neben dem Altar. Besonders bemerkenswert ist aber die Schloßkapelle der Wilhelmsburg Schmalkalden, 1590 geweiht, ein Rechteck, an dessen drei Seiten sich doppelte Emporen hinziehen. An der vierten steht im Erdgeschoß der tischförmige Altar. Über und hinter demselben im ersten Obergeschoß befindet sich die Kanzel. Und hierüber wieder im zweiten Obergeschoß ist ein schmaler balkonartiger Orgelchor ausgekragt, hinter welchem die Orgel aufgestellt wurde. Diese Kapelle bietet somit das älteste bekannte Beispiel einer Vereinigung von Altar, Kanzel und Orgel an der hinteren Kirchenwand, die seither vielfach und namentlich im 18. Jahrhundert überaus häufig in evangelischen Kirchen angewendet worden ist. Es lag ja auch nahe, diese Stätten, insonderheit Altar und Kanzel, möglichst einander zu nähern, damit sie von allen Sitzen aus gleichmäßig gesehen werden konnten.

Damit berühren wir eine besondere protestantische Neuerung im Kirchenbau: die Einführung eines festen Kirchengestühls für die ganze Gemeinde, wie es bisher nur für die Geistlichkeit im hohen Chore üblich gewesen war. Es hatte ja bei der Menge vorhandener Kirchen gar kein Bedürfnis vorgelegen, für die Gemeinden der Reformation

*) Vergl. hierzu und das Folgende meinen „Grundriß des deutsch-evangelischen Kirchengebäudes". Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1899.

Digitized by Google

auch neue gottesdienstliche Stätten zu errichten. Sondern die Protestanten richteten sich in den überkommenen Kirchen ein, so gut es eben gehen wollte. Und zumeist ging es ganz leidlich. Aber für die langen Predigtgottesdienste bedurfte man vor allem einer Sitzgelegenheit für alle Hörer, und so stellte man Stühle und Bänke in das Schiff. Weil aber die ganze Gemeinde sich möglichst eng und einheitlich um Kanzel und Altar scharen sollte, trachtete man danach, den vorhandenen Raum mehr auszunützen und Sitzplätze für eine möglichst große Zahl Kirchenbesucher zu schaffen. Man griff deshalb das alte, bisher aber wenig ausgebildete Motiv der Emporen auf und schuf aus ihnen allmählich ein organisch mit dem ganzen Raume verbundenes Bauglied, das ein wesentliches Kennzeichen evangelischer Kirchengebäude geworden und geblieben ist. Im übrigen schaltete man in den alten Hallen mit voller evangelischer Freiheit. Die trennenden Lettner wurden niedergelegt, das Volk drang in den Priesterchor und verwandelte ihn gut protestantisch zur Gemeindestätte, wenn es ihn nicht gar einfach als unnütz zumauerte.

Radikaler, man darf wohl sagen folgerechter als in lutherischen Landen, ist das evangelische Ideal eines gottesdienstlichen Gemeindehauses von den Schweizern verwirklicht worden. Ihre Gotteshäuser wurden thatsächlich die Kirchen, wie sie Luther von der Zukunft für das christliche Volk erharrt hatte, ohne Altäre und Kerzen und Meßgewänder, wirkliche Predigtkirchen. Nur daß der Niederdeutsche, falls er hier wirklich schaffend vorgegangen wäre, in ihnen den Künsten doch weit mehr Raum gewährt haben würde, als das die Schweizer und Oberdeutschen in einseitiger Schriftmäßigkeit thaten.

Beide kirchliche Sonderrichtungen haben sich schließlich nicht dabei begnügen können, sich in alten Kirchen einzurichten, sondern mußten aus eigener Kraft gottesdienstliche Stätten erbauen. Sie thaten's beide in den Zeitformen des Renaissancestils, aber mit deutlich von einander unterschiedener Gestaltung des Grundrisses. Die Reformierten, rücksichtslos mit der Überlieferung brechend, fanden am ehesten neue Baugedanken. Als Beispiel hierfür sei die reformierte Kirche zu Hanau angeführt, die, 1600—1608 erbaut, die in Holland übliche Zentralkirche nach Deutschand übertrug und einen achteckigen Predigt-

Digitized by Google

saal mit eingebauten Emporen zeigt und Kanzel und Altar über- und hintereinander gruppiert. Für den lutherischen Gottesdienst war die von Paul Francke 1608—1628 aufgeführte Marienkirche in Wolfenbüttel bestimmt, ein künstlerisch bedeutendes, aber, der lutherischen Kirchenweise entsprechend, etwas zwiespältiges Werk. Die Anlage ist im Grunde mittelalterlich und gotisch erdacht: eine dreischiffige Halle mit schmalem Querbau und einschiffigem vieleckig geschlossenen Chore. Dieser Chor mit dem Hochaltar gilt als die eigentliche Sakramentskirche. Für die Predigtgottesdienste ist ein Altar unmittelbar vor den Sitzbänken beim Anfang des Querschiffes aufgestellt, neben ihm am ersten Pfeiler die Kanzel. Damit ist der lutherische Gottesdienst wieder dem alten, einmal gewöhnten schönheitlichen Ziele des Kirchenbaus angepaßt worden, und die ursprünglich so kräftigen, auf Beseitigung der Priesterkirche gerichteten Bestrebungen sind erlahmt. Die evangelische Schaffenskraft geriet in Verfall, als die reformatorische Bewegung zur orthodoxen Streittheologie erstarrte, während gleichzeitig die Jesuiten mit der regen Beweglichkeit ihres Geistes protestantische Neuerungen sich klugerweise zu eigen machten. Der im Grunde demnach gotische Kirchenbau ist mit reichen Renaissanceformen ausgestattet worden, dabei vielfach mit phantastischem Zierat überladen.

In die gleiche Richtung gehört die Stadtkirche zu Bückeburg, 1615 vollendet. Eine dreischiffige Halle mit spitzbogigem Rippenkreuzgewölbe, das korinthische Säulen tragen, dazu rundbogige Maßwerkfenster und hölzerne Emporen. Die Ausschmückung ist reich in den Formen der Zeit.

Die weitere Geschichte des deutsch-lutherischen Kirchenbaues zeigt eine Reihe tastender Versuche, die alle bezwecken, ein evangelisches Gemeindehaus zu errichten, das für die neue Liturgie geeignet und protestantisch sein soll, ohne doch einen völligen Bruch mit der mittelalterlichen Überlieferung darzustellen. Und wie das bei solcher zaghaften Reformation zu sein pflegt: schließlich siegte das nur halb widerwillig verlassene Alte über das nicht durchgreifend erfaßte Neue, der mystische Wert des Altars, die Hochschätzung des wundervollen Sakraments überwog die Klarheit des Gedankens und die Wertung des Wortes, der Predigtstuhl trat hinter dem Abendmahlstisch wieder

Digitized by Google

zurück und der alte bilderreiche Heiligenaltar feierte eine Art Auferstehung, da ihm die Hauptstätte im Kirchengebäude in der Axe des ganzen Baues auf's neue eingeräumt wurde.

4. Deutsche Malerei.

Das Geschlecht, das etwa um 1500 geboren worden war, also in der neuen Entwicklung des deutschen Kunstlebens die zweite Reihe darstellt, begnügte sich nicht mehr mit den Errungenschaften der Väter und mit dem eigenen Augenschein, sondern wandte die Blicke nach der italienischen Hochrenaissance, um sie als Lehrmeisterin zu gewinnen. Mantegna und der große Leonardo wurden da vor allem die anregenden Lehrer, doch haben sie nie soviel Einfluß errungen, daß sie die deutsche Art in den jungen Malern völlig erstickt hätten. Das nationale Eigenwesen blieb auch unter der welschen Lehre voll bewahrt. Auch die venetianische Malerschule ließ ihre Einwirkungen auf die deutsche Malweise spüren, aber gerade sie entsprach mit ihrer Farbenfreude in besonders hohem Maße der deutschen Kunst, weil unserem Volke der Sinn für schöne und in der Vielfarbigkeit doch fein abgetönte und harmonisch zusammenklingende Farben von jeher angeboren war, was wir Heutigen freilich kaum mehr zu wissen pflegen. Uns kommt diese Farbenpracht manchmal nur bunt vor, weil uns der entwickelte Farbensinn durch die falsch antikisierende Gewöhnung künstlich abgestumpft worden ist.

Freilich fehlten nun in Deutschland jene Kunstförderer, die gleichzeitig in Italien ein goldenes Zeitalter heraufbeschworen. Bei uns blieb die ganze hohe Entwicklung vielfach durch Unverstand und Unvermögen behindert und nahm nur einen kümmerlichen Verlauf. Es gab wohl vereinzelte Fürsten, wie den Kurfürsten Friedrich den Weisen und den Herzog Albrecht von Bayern, die kunstfroh gestimmt auch für sich künstlerisch schaffen ließen, aber ihre Aufträge blieben doch nur in sehr bescheidenen Grenzen. Und Kaiser Max, dieser letzte Ritter voll poetischer Anwandlungen und künstlerischer Neigungen, war, weil sein Rittertum gewöhnlich ein fahrendes gewesen ist, zumeist ohne Wohnsitz und immer ohne Geld, sodaß es nur beim guten Willen blieb, und wenn

Digitized by Google

er wirklich größere Aufträge gab, so galten sie nur der Verherrlichung seiner eigenen hohen Person und er konnte auch sie nicht immer bezahlen. Unsere gelehrten Humanisten hatten wenig Sinn für die bildende Kunst, sie pflegten die Wissenschaften nach ihrer Art. So waren die deutschen Maler und Bildner nach wie vor in erster Linie auf die Bestellungen des Bürgertums angewiesen. Hier aber waren es auch nur selten die Behörden der Städte, die ein größeres Werk ausführen ließen; zumeist waren es reiche Patrizier, die in der Sorge für ihr Seelenheil den Kirchen mancherlei Kunstwerke stifteten. Wenn trotz dieser schwächlichen Pflege durch die Großen und Reichen die Kunst damals wie ein breiter Strom auch in die Häuser der Kleinen und Armen drang, so lag das an der Art ihres Auftretens. Damals hat sich der Holzschnitt und der Kupferstich zur vollen Blüte entwickelt, und die gedruckten wohlfeilen Blätter erwiesen sich als eine rechte und echte Volkskunst, die rings Bildung und Kunstsinn verbreitete.

Dennoch hat es nicht an tüchtigen Malern gefehlt. Man muß sogar staunen, wie hoch die Durchschnittshöhe der damaligen Kunst, wie groß die Zahl der ansehnlichen Talente war, trotz all der Beschränkungen, die der Entwicklung hemmend sich entgegenstemmten, unter denen die gewaltige religiöse Bewegung nicht die geringste war. Über das Durchschnittsmaß haben sich doch nur drei Meister erhoben, wir stellen sie kühn und stolz den drei großen Italienern Leonardo, Raffael und Michelangelo gegenüber, bewundern sie wie diese und lieben sie mehr, denn es sind deutsche Maler gewesen, Fleisch von unserem Fleische, Geist von unserem Geiste.

Unter ihnen ragt als größter Albrecht Dürer (1471—1528) hervor, nicht nur der größte deutsche Künstler, sondern auch einer der größten deutschen Männer, und zählen wir deren kleine Zahl der Ganzgroßen auf, so darf neben Luther, Goethe und Bismarck auch der Nürnberger Meister nicht fehlen. Der Weise von Weimar hat mit der Kongenialität des Großen von ihm das wahre Wort gesagt: „. . wenn man ihn recht im Innersten erkannt hat, an Wahrheit, Erhabenheit und selbst an Grazie, hat er nur die ersten Italiener zu seinesgleichen“, und unübertrefflich schön charakterisierend läßt er die Muse zu Hans Sachs von ihm sprechen:

Digitized by Google

„Nichts verlindert und nichts verwitzelt,
Nichts verzierlicht und nichts verkritzelt;
Sondern die Welt soll vor dir stehn,
Wie Albrecht Dürer sie hat geseh'n,
Ihr festes Leben und Männlichkeit,
Ihre innere Kraft und Ständigkeit."

Dürer war eine bedeutende Persönlichkeit, die ganze Bildung seiner Zeit hatte er sich forschend zu eigen gemacht, und ehrliche Wahrheitsliebe, unablässig ringende Gewissenhaftigkeit machten ihn zu einem hervorragenden und liebenswerten Manne. Tiefe Religiösität war der Hauptzug seines Wesens. Darum ward er auch ein rechter religiöser Herzenskündiger seines Volkes und wußte ihm mit seiner frischen freien Frömmigkeit, der auch der Humor nicht fehlt, seinen Heiland und seine Heiligen in die Seele hinein zu malen. Viel umstritten ist seine Stellung zur Reformation — wunderlicher Weise, denn für einen Unbefangenen giebts hier wahrlich nichts zu streiten. Aber die Katholiken mögen den großen Mann gern als einen treuen Sohn ihrer Kirche für sich allein in Anspruch nehmen, und manche Protestanten haben ihn etwas übereifrig und ungeschickt zu einem ihresgleichen machen wollen. Er war 46 Jahre alt, als Luthers Werk begann. In solchem Alter bricht man nicht mehr völlig mit der bisherigen Vergangenheit, und auch wenn man meint, daß man's thäte, werden die alten Gedanken immer wieder je und je durchbrechen. So hat Dürer in aller Unbefangenheit die Maria auch fernerhin mit dem Strahlenglanze gebildet und auch die lieben Heiligen gezeichnet. Auch ist festzuhalten, daß er noch vor dem Reichstag zu Speyer, also vor der eigentlichen Kirchentrennung gestorben ist. Ein Protestant in unserem Sinne ist er mithin nicht gewesen, konnte es gar nicht sein. Aber das ist über allem Zweifel erhaben, daß Dürer nicht nur dem großen Reformator persönlich zugethan war, sondern daß er auch nach Durchführung der Reformation in Nürnberg auf der Seite der evangelischen Partei stand und ihr bis zu seinem Tode zugehörig blieb. Das klassische Zeugnis hierfür ist jenes wunderbare, tief ergreifende Gebet, daß er auf seiner niederländischen Reise in das Tagebuch eintrug, als ihm die falsche Kunde zugetragen wurde, Luther — in Wahrheit auf der Wartburg geborgen — sei ermordet worden. Aber auch später noch fehlt es mit

Digitized by Google

nichten an zahlreichen deutlichen Zeugnissen dafür, wie er evangelisch gesinnt und protestantisch gestimmt gewesen ist bis zum Ende. Wer das zu leugnen wagt, der mag mit gleichem Rechte auch das Licht der Sonne leugnen.

Für Dürers Kunstweise ist zunächst seine geradezu unerhört unerschöpfliche Erfindungskraft und Phantasie von weittragender Bedeutung gewesen. Er hat den Reichtum des innerlich Geschauten und äußerlich Nachgebildeten unermeßlich vermehrt. Dazu kam jene bewundernde Ehrfurcht vor der Natur mit der damit eng verbundenen Freude am Kleinen und Kleinsten. Und jene auf das Charaktervolle gerichtete deutsche Art, die gern auf schöne Formen und Linien verzichten will, wenn sie nur das innere Wesen, den Geist und die Seele zum rechten Ausdruck bringt. Auch das war an ihm deutsch, daß er gern ein wenig viel geistigen Inhalt in seine Blätter hineingeheimnißte und damit Kunde gab von tiefem Nachdenken und reichem Wissen.

Die Zeitumstände haben es mit sich gebracht, daß die meisten Werke des Meisters als Kupferstiche und Holzschnitte ausgegangen sind, aber auch unter ihnen ist auch das kleinste Blatt riesengroß an Kunst und Bedeutung. Doch hat er auch nicht wenige Gemälde geschaffen, die als Kirchenschmuck oder für einen verwandten Zweck bestimmt waren. Er war ärgerlich über die Bilderstürmerei, die mit dem Evangelium ins Land zog und schätzte den Wert religiöser Bilder. An Wilibald Pirckheimer schrieb er 1525: „Unangesehen ist jetzt bei uns in unseren Zeiten die Kunst der Malerei durch etliche sehr verachtet, nnd gesagt wird weiter, die diene zur Abgötterei. Doch wird ein jeglicher Christenmensch durch ein Gemälde oder Bildnis so wenig zu einem Aberglauben erzogen, als ein frommer Mann zu einem Morde daraus, daß er eine Waffe an seiner Seite trägt. Darum ein Gemälde mehr Besserung denn Ärgernis bringt, so es ehrbarlich, künstlich und wohl gemacht ist."

Dürer hat es wagen können, in ungeschwächter Schöpfungskraft fünfmal die Leidensgeschichte Jesu in einer Folge von Blättern darzustellen, so tief war in ihm die Liebe zu seinem Heilande. Und eins seiner köstlichsten Bilder ist jenes kleine in Öl gemalte Täfelchen von $0{,}20 \times 0{,}16$ m, das in der Dresdner Galerie hängt und den Gekreuzigten auf Golgatha so wunderbar ergreifend darstellt, daß es trotz

Digitized by Google

seines winzigen Formats wie ein mächtiges Monumentalgemälde wirkt. Nie wieder ist die gottvertrauende Ruhe des Schmerzensmannes, mit der er seine Seele im letzten Seufzer dem Vater befiehlt, so meisterhaft gemalt worden, wie auf diesem Bildchen. Das älteste erhaltene Altarwerk Dürers war einst für die Schloßkirche in Wittenberg bestimmt; jetzt ist es auch in Dresden aufbewahrt und wird der Dresdener Altar genannt. Es zeigt den Genius noch nicht in freier Entfaltung; der Einfluß Mantegnas macht sich geltend. Doch namentlich die Flügel mit dem Antonius und Sebastian offenbaren schon das erfolgreiche Streben nach vollkommener Naturwahrheit. In der Tribuna der Uffiziengallerie zu Florenz, jenem runden Kuppelraume, in dem die höchsten Meisterwerke der Kunst zu schauen sind, findet sich auch von Meister Albrecht ein schönes Bild: die Anbetung der Könige, so deutsch empfunden, daß es den Landsmann von all der welschen Herrlichkeit immer wieder machtvoll dahin zieht, wo Maria als gute deutsche Hausfrau sitzt, wie der liebe Maler sie immer am liebsten gebildet hat, und durch das ganze Gemälde eine so traulich-gemütliche und trotzdem auch weihevolle Grundstimmung weht. Der berühmte Heller'sche Altar, die Himmelfahrt oder Krönung der Maria darstellend, ist leider 1674 bei einem Schloßbrande mit vernichtet worden. Wir besitzen nur schwache Nachzeichnungen von fremder Hand von ihm, aber auch etliche herrliche Studien von des Meisters eigenem Stifte. Auch das Rosenkranzfest, das in Prag hängt, ist nur schwer geschädigt d. h. durch unverständiges Restaurieren in der Farbenwirkung ganz verdorben auf uns gekommen. Es stellt die thronende Maria dar, vor der Papst und Kaiser mit andächtiger Gefolgschaft knieen, und alle empfangen sie von himmlischen Händen Rosenkränze auf ihr Haupt. Der lautenspielende Engel vorn ist wie eine Huldigung an Giovanni Bellini, dessen Werke der Deutsche in Venedig gesehen hatte, ihm frei entlehnt. Ein unvergleichliches Meisterwerk, das erhabenste Werk der kirchlichen Kunst diesseits der Alpen ist die Anbetung der Dreieinigkeit, das Allerheiligenbild genannt, 1511 für die Allerheiligenkapelle in Nürnberg gemalt, jetzt im Hofmuseum zu Wien. Es ist das deutsche Gegenstück zu Raffaels herrlicher Disputa, viel, viel kleiner als dieses Wandgemälde nach seiner räumlichen Ausdehnnng und doch nicht weniger monumental

Digitized by Google

wirkend wie diese, und aus deutschem Gemüte geboren. Es stellt die Verehrung der heiligen Dreifaltigkeit durch Chöre von Engeln, Heiligen, Seligen und Vertretern der irdischen Welt dar, unter den letzteren Kaiser und Papst an der Spitze, aber neben Rittern und Bischöfen auch Bürger und Bauern — die ganze kirchliche Gemeinde in Glauben und Liebe versammelt. Das Bild ist in seiner ursprünglichen Farbenpracht erhalten und unvergleichlich in seiner Zusammenfassung aller dieser schwebenden Chöre zu einer harmonischen Einheit.

Dürers letzte künstlerische Großthat gehört nicht eigentlich der kirchlichen Kunst an, aber sie darf hier nicht unerwähnt bleiben, da sie die höchste Verkörperung seines Könnens darstellt, die reifste Verbindung von monumentalem Stil und schlichtester Naturwahrheit, in ihrer Wirkung ebenso erschütternd wie feierlich. Es sind die vier Apostel, Paulus und Markus zusammen auf einer Tafel, Johannes und Petrus auf der anderen. Die zwei Gemälde sind nach des Meisters eigenem Ausspruch sein künstlerisches Vermächtnis an seine geliebte Vaterstadt. Aus tiefernster Stimmung heraus hat der kränkelnde Mann sie 1526 gemalt. Es sind mächtige Gestalten in Lebensgröße, von Petrus und Markus sind nur die Köpfe zu sehen. Paulus ist in einen weißen, Johannes in einen roten Mantel gekleidet, beide Gewänder sind unvergleichlich modelliert und in ihrem einfachen Faltenwurf von wuchtigster Großartigkeit. Nach wohlbeglaubigter Nachricht hatte der Maler die Absicht, in den vier Köpfen zugleich die vier Temperamente darzustellen: Paulus ist der Choleriker, Markus der Sanguiniker, Johannes der Melancholiker und Petrus — der Phlegmatiker, was denn allerdings nicht sehr nach römischer Schätzung dieses Apostels aussieht. Die deutsche Malerei hat kein größeres Werk geschaffen als dieses. Es ist vielleicht nicht so „schön“ wie die Bilder Raffaels und Leonardos, aber dafür ist es deutsch, indem es charakterisiert. Unter die vier Gestalten ließ Dürer vier Bibelsprüche nach Luthers Übersetzung in der Septemberbibel setzen, sie warnen alle vor falschen Propheten, vor dem Widerchrist, vor den Heuchlern und falschen Schriftgelehrten. Sie stehen 2. Petrusbrief 2, 1—3, 1. Johannesbrief 4, 1—3, 2. Brief an Timotheus 3, 1—3, Markusevangelium 12, 38—40. Wer die Kämpfe jener Tage und ihre Sprache nur einiger-

Digitized by Google

maßen kennt, muß herausfühlen, gegen wen sich diese Worte wenden und daß sie mit bewußt protestantischem Geist ausgewählt worden sind. Das ist auch damals so empfunden worden, denn der streng katholische Bayernherzog, der nicht lange darauf die Bilder der Stadt Nürnberg abkaufte, um sie nach München zu bringen, hat vorher vorsorglich die verdächtigen Unterschriften absägen lassen. Sie sind nun in der Urschrift unter Nachbildungen der beiden Tafeln angebracht, die im germanischen Museum hängen.

Es hat sich eine tief ergreifende Federzeichnung des Meisters vorgefunden, wenige Jahre vor seinem Tode gezeichnet, da er schon siechte. Sie stellt ihn selbst unbekleidet dar, seine Rechte deutet auf einen links zwischen Magengrube und Weiche gelb angelegten runden Fleck, dazu stehen die Worte auf dem Blatte: „Do der gelb Fleck ist und mit dem Finger darauff deut, do ist mir weh." Als Luther von dem Tode des großen Mannes, seines treuen Freundes und Kampfgenossen hörte, schrieb er an Eoban Hesse: „Du aber magst ihn glücklich preisen, daß ihn Christus so gefördert und zu guter Stunde fortgenommen hat aus diesen stürmischen und wohl bald noch stürmischer verlaufenden Zeitläuften, damit er, der würdig war, nur das Beste zu sehen, nicht gezwungen wurde, das Schlimmste mit anzuschauen."

Der zweite Großmeister des 16. Jahrhunderts in Deutschland war der Augsburger Hans Holbein (1497—1543), zum Unterschied von seinem gleichfalls hochbegabten Vater „der Jüngere" genannt. Ein Vierteljahrhundert jünger als der große Nürnberger war er völlig der Sohn einer neuen Zeit, in der die italienische Hochrenaissance ihren sieghaften Zug über die Alpen vollendet hatte. An Erfindungsgabe, Geist, Gemüt und auch an rein menschlicher Bildung steht Dürer hoch über dem jüngeren Künstler. Der aber ist dafür ein echter Maler, dem die Farbe nicht ein bloßes nachträglich angelegtes Kleid der Gestaltungen, sondern etwas Wesentliches, Innerliches, ein notwendiges Ausdrucksmittel seines künstlerischen Empfindens ist. Dabei war er eine kühle Natur von einer erstaunlichen Objektivität der Beobachtung, deshalb auch ein unvergleichlicher Seelenschilderer und Meister der Bildnismalerei. Dem leichtlebigen Weltmanne war ein hoher Schönheitssinn eigen, dazu ein reines Stilgefühl, beides vorzüglich geeignet,

Digitized by Google

ihn zum eigentlichen Schöpfer der nach italienischen Vorbildern frei nachgebildeten deutschen Renaissanceformen zu machen. Im freien Fluß der Linien, in der großzügigen Bewegung seiner Gestalten nähert er sich den Italienern dicht bis zur Grenze, wo deutsches Kunstempfinden sich von italienischer Schönheitsauffassung trennt.

Sein religiöses Denken war weniger tief und persönlich fromm wie das Dürers, er war mehr Humanist als evangelischer Christ. Dabei hat er für beide Bekenntnisse gearbeitet und war der katholischen Kirche innerlich abhold, wie aus den mancherlei scharfen Spitzen hervorleuchtet, die er in seinen satirischen Bildern mit grimmem Humor gegen sie richtete. Diese beißende Art seines Denkens und Zeichnens hätte ihn zum Vorkämpfer der neuen Ideen wohl geeignet gemacht. Aber der Reformation, wie sie dann wirklich verlief, konnte er nicht von Herzen geneigt sein. Er hat ja unter dem barbarischen Bildersturm, wie er in seinem Basler Wohnsitz wütete, schwer zu leiden gehabt und noch mehr unter der gesamten grundsätzlichen schweizerisch-reformierten Kunstfeindlichkeit. Darüber ist er dann seinem Vaterlande verloren gegangen und in England Bildnismaler und Höfling geworden.

Einige seiner Gemälde kirchlicher Art sind uns erhalten. Eine Meisterthat treuer Beobachtung, die auch vor den Schrecken des Todes nicht halt macht, ist jene Darstellung der Leiche Christi im Grabe, zur Staffel für ein Altarwerk bestimmt. Mit furchtbarer Naturtreue ist der lang im engen Sarge ausgestreckte Leichnam wiedergegeben, ein Wunderwerk der Malerei. Eine prachtvolle Leistung voll malerischer Poesie ist das in England befindliche Noli me tangere mit seiner morgendlichen Landschaftsstimmung und dem ergreifenden Ausdruck der Gestalten. Unter des Meisters Madonnen ist namentlich die von Solothurn durch die ganz deutsche Beseelung der wie Bildnisse gestalteten Köpfe hervorragend; Maria mit dem holdesten und lieblichsten Frauenangesicht, das Holbein je ersonnen hat; daneben Martin als vornehmer und frommer Kirchenfürst und Ursus in der Haltung und Rüstung eines ehrenfesten Ritters. Am berühmtesten ist die Darmstädter Madonna geworden, von der eine wertvolle Nachbildung in Dresden lange Zeit als das ursprüngliche Werk Holbeins gehalten wurde. Gelegentlich einer Holbein-Ausstellung in Dresden wurden 1871 beide

Digitized by Google

Bilder neben einander gestellt. Es entbrannte ein großer Kampf. Die Kunstforscher waren alle einig, daß das Darmstädter Bild von des Meisters eigener Hand sei. Demgegenüber hat die Mehrzahl der Künstler auf das Dresdner Bild geschworen, und der damalige Galeriedirektor, selbst ein Maler, konnte ein Sonett, deren eins er täglich klaubte, mit dem entrüsteten Zorneswort beginnen: „Du Himmelsbild, sie wollen dich verhöhnen! . . .“ Als nachmals 1887 das Darmstädter Bild, von späterer Zuthat und braunem Galerieton gereinigt, in der vollen Zauberpracht seiner wunderbaren Farben und seiner herrlichen Malweise erstand, haben auch alle zweifelnden Künstler zugeben müssen, daß die vielgeschmähten „Theoretiker“ wieder einmal recht behalten hatten. Holbein hat das wundervolle Bild für den Bürgermeister Jakob Meyer in Basel gemalt, der katholisch geblieben um seiner Glaubenstreue willen von den Protestanten mancherlei zu erdulden hatte, und nun als ein starkes Bekenntnis zum alten Väterglauben dieses Gemälde bestellte, das ihn und die Seinigen unter dem Schutze der seligsten Gottesmutter darstellen sollte. Da hat das im Mittelalter unzählige Male verwendete Motiv des Schutzmantelbildes seine klassische Vollendung gefunden. Es ist eins jener seltenen Kunstwerke, die den Beschauer gleich beim ersten Anblick unwiderstehlich fesseln. Wie leuchtet aus dem Kopfe des Bürgermeisters eine so tiefe aufrichtige Frömmigkeit, die im Gebet ihre Herzensruhe findet; wie strahlt auch aus den anderen knieenden Gestalten brünstige Andacht und volle Lebenskraft zugleich! Und anmutig würdevoll ragt über sie alle die schlanke Figur der Himmelskönigin voll freundlicher Herablassung und stiller Majestät; im Arme hält sie das segnende Jesuskind, fast weinerlich, kränklich, schmerzlich anzusehen. Hat's der Besteller so gewollt, um zu sagen, daß Christus in diesen traurigen Zeitläuften viel von den bösen Neuerern zu leiden habe? Es ist wunderbar, daß auch jene andere große Madonna, das italienische Gegenstück zu dieser deutschen, Raffaels Sixtina, einen Knaben trägt, der in seinen unergründlich tiefen Augen einen Schmerzenszug nicht verhehlen kann. Und wirklich, in jenen Jahren starb der mittelalterliche Christus dahin. Der neue trug andere Züge.

Vielleicht allzuhäufig ist der dritte, letzte und kleinste dieser Meister,

Digitized by Google

Lukas Kranach d. Ä. (1472—1553) der Maler des Protestantismus genannt worden. Gewiß, er ist Hofmaler der sächsischen Kurfürsten gewesen und hat seine besten Kräfte unermüdlich in den Dienst des Evangeliums gestellt; aber wenn seine Kunst dem Protestantismus an Wert und Bedeutung gleich gesetzt werden sollte, so wäre das kein sonderliches Verdienst für das Werk der Reformation, denn, ist auch die Gesinnung des treuen würdigen Mannes jedes Lobes wert: seine Kunst ist das nicht, sie reicht lange nicht an das Können Holbeins, und steht tief, tief unter Dürers Art. Aber sie soll auch nicht unterschätzt werden. Das ist oft bis heutigen Tages geschehen, und Lukas Kranach ist selbst Schuld daran. Er war seiner Zeit Modemaler und Geschäftsmann zugleich. Alles begehrte Bilder von ihm, da hat er denn eine Werkstatt eingerichtet, in der die Gemälde dutzendweise fabrikmäßig von seinen Gehilfen hergestellt wurden. Diese durch fast fünf Jahrzehnte fortgesetzte Thätigkeit hat zwar unsere Kunstsammlungen und Kirchen mit endlosen Neubildungen seiner am meisten begehrten Modebilder angefüllt, aber unter diesen tausend Gemälden, die nach ihm benannt wurden, waren doch nur die wenigsten von seiner Hand. So wurde er denn nach diesen Massenerzeugnissen und nicht nach seiner persönlichen Kunstart gewertet und infolge dessen unterschätzt. Heute, wo man gelernt hat, das Massengut von den Schöpfungen seiner Hand zu scheiden, achtet man ihn wieder weit höher und rühmt seine liebevolle Naturwiedergabe, seine lyrische Stimmungspoesie, seine bedeutende koloristische Begabung, seinen frischen und naiven Humor. Nur an der seelischen und geistigen Tiefe gebricht's ihm, er bleibt allzuhäufig behaglich plaudernd an der Oberfläche haften. Und der Mensch ist bei ihm immer wertvoller geblieben als der Maler. Aber ein echter Künstler war er doch.

Eine Ruhe auf der Flucht, eben jetzt nach Berlin gelangt, in jungen katholischen Jahren von ihm gemalt, ist nach der rein malerischen Seite von ihm kaum wieder erreicht worden, ein prächtiges Werk voll echten Natursinns und kräftiger, frischer Eigenart. Als er Protestant geworden, hat er doch noch häufig Madonnenbilder und ähnliches geschaffen, in seiner reinen herzlichen Gläubigkeit aber seine Kräfte vor allen Dingen zusammengefaßt, um protestantische Dogmenbilder zu malen. Es ist

Digitized by Google

ein wohlgemeintes, aber unkünstlerisches Vorhaben gewesen, die Hauptlehren der Reformation, die Dogmen von Gesetz und Gnade, von Sündenfall und Erlösung, vor allem von der Rechtfertigung aus dem Glauben und die Befreiung von der Erbsünde bildlich darstellen zu wollen. Dabei war es ihm oft genug mehr um Darstellung der reinen Lehre als um Schaffung eines Kunstwerkes zu thun. Und so zeigen denn viele dieser Bilder ein mühseliges Ringen mit der Fülle der Gedanken und Symbole, in dem die Kunst oft genug dem spröden Stoffe unterliegen mußte. Er hat aber nach und nach mit Kraft und Kunst auch diese Malweise auf eine wirkliche künstlerische Höhe zu heben gewußt. Und sein letztes großes Bild, der Altar in der Stadtkirche zu Weimar, ist nicht nur protestantisch korrekt und gesinnungstüchtig, sondern auch künstlerisch hervorragend. Hier ist der Vorgang, wie der Gekreuzigte durch sein Blut Tod und Sünde überwindet, mit wahrhafter Freiheit dargestellt, sodaß man nicht nur am Gegenstand, sondern auch an dem Bilde als Bild seine reine Freude haben kann.

5. Deutsche Bildnerei.

Während in Italien die Bildnerei die bahnbrechende und teilweise auch leitende Kunst war, kamen im Norden die Keime der neuen Entwicklung nur sehr zögernd und allmählich zu freier Entfaltung. Aber auch dann längst nicht in ähnlicher großartiger und mannigfaltiger Weise, wie in der Malerei, in der neben den drei Großmeistern zahlreiche tüchtige Talente thätig waren. Nach einem alle Umwelt weit überragenden Meister wird man sich in der damaligen deutschen Bildnerei vergebens umsehen und auch die guten Talente waren in diesem Kunstzweige verhältnismäßig nur dünn gesät. Vielleicht hat der Mangel an großen Aufträgen die Künstler zur Pflege der Kleinkunst und des Kunstgewerbes geführt; jedenfalls ist hier viel Schönes und Treffliches geschaffen worden. Namentlich die Goldschmiede haben im ersprießlichsten Wetteifer die kirchlichen Geräte und Gefäße kunstreich gebildet und besonders in Abendmahlskelchen manch Vorbildliches und viel Wertvolles geleistet. Neben ihnen die Zinngießer und die Messingschläger, die Schlosser und Schmiede, die Schreiner und Schnitzer.

Digitized by Google

Sie zierten die Altäre, Lettner und Emporen kunstfertig aus und verwerteten dabei mit zunehmender Häufigkeit und wachsendem Verständnis auch die Formenwelt der Renaissance.

Bildhauer- und Bildschnitzerschulen lassen sich für diese Zeit an sehr vielen Orten nachweisen. Sie blühten in Unterfranken und Schwaben, in Sachsen und Westfalen, und haben je nach Landes Brauch und Art vor allem die Altäre mit ihren Kunstwerken geschmückt.

Eigentlich volkstümlich von all den Meistern ist doch nur einer geworden, der schon zu seinen Lebzeiten hoch berühmt gewesen ist und als Bildner von kräftiger Eigenart im Ernst der Auffassung unter den Zeitgenossen dem großen Nürnberger Meister am nächsten stand, selbst ein Nürnberger, der Rotgießer Peter Vischer (geb. um 1455, † 1529). Seine Grabdenkmale finden sich an vielen Orten Deutschlands, das berühmteste davon ist das schöne Sebaldusgrab in Nürnberg, ausgezeichnet durch klaren Aufbau und durch eine reiche Phantasie in der Bildung und Anbringung der überaus zahlreichen Einzelheiten. Über dem silbernen auf einem Unterbau ruhenden Sarge des Heiligen erhebt sich auf acht schlanken Pfeilern der mit dreifacher Kuppel gekrönte Baldachin. Vor den nischenartigen Vertiefungen der Pfeiler stehen die Statuetten der zwölf Apostel, von denen mehrere in Deutschland in ähnlicher Weise zu typischen Gestalten geworden sind wie für die ganze neuere Kunst die Apostel in Leonardos Abendmahl. Daneben ist viel anderer bildnerischer Schmuck angebracht, eine Menge kleiner biblischer, antiker, allegorischer Gestalten. Das ganze Kunstwerk zeigt eine höchst merkwürdige Vermischung von gotischen Formen mit Renaissancemotiven. Man kann die Gotik verwildert, die Renaissance plump und unverstanden nennen, muß aber doch anerkennen, daß ihr eine sehr wertvolle persönliche Kunstschöpfung vorliegt. Es ist erstaunlich, wie der ehrsame Gießermeister die neuen ihm fremdartigen und ihm nur durch fremde Vermittlung zugänglich gemachten Formen mit kühner Begeisterung keck und unbefangen in seine eigene Kunstsprache übersetzt und damit einen Gesamteindruck erzielt, der von überraschender und nachhaltiger Wirkung ist.

Auch an Kaiser Maximilians Grabdenkmal, der Lieblingsschöpfung des letzten Ritters, für die er lange Jahrzehnte hindurch mit wechseln-

Digitized by Google

dem Glücke geſorgt hat, ohne es doch vollendet ſehen zu können, iſt Peter Viſcher thätig geweſen. Zwei von den lebensgroßen fürſtlichen Bildſäulen, die als eherne Fackelhalter in der Innsbrucker Hofkirche vor dem leeren Sarge des Kaiſers die Grabeswacht halten, ſtammen aus ſeiner Gießerwerkſtatt und zeichnen ſich vor den anderen prächtigen Geſtalten noch durch einen beſonders freien Fluß der Bewegung vorteilhaft aus.

6. Die Renaiſſance in den Niederlanden, Frankreich, England.

Nur um einigermaßen einen vollen Rundblick auf die Renaiſſance zu gewinnen ſei hier flüchtig noch auf die anderen Länder hingewieſen, in welche die neue Kunſtweiſe ihren Einzug gehalten hat.

In den Niederlanden entwickelte ſich die Malerei auf ähnlicher Grundlage wie in Deutſchland. Im Streit mit dem eindringenden Italienertum entfaltete ſich die nationale Eigenart nur um ſo blühender. Bei alle dem, was man an Form und Weiſe willig von der wälſchen Mode übernahm und womit man ſeine eigene Kunſt zu höherem Werte erhob, hielt man doch zäh an der ſelbſtändigen Art des Schauens und Geſtaltens feſt. So kam jene einzige Erſcheinung zu ſtande, daß dieſes kleine politiſch und religiös zerriſſene Land zum Mittelpunkt der geſamten europäiſchen Kunſtbewegung im 17. Jahrhundert ward. Es kam ein ganz neuer Kunſtzweig auf, die Sittenmalerei. In ausgeſprochenem Gegenſatz zu dem italieniſchen Pathos mit ſeinen großen Linien und dramatiſchen Vorgängen malte man das eigene Volksleben mit ſeinen Bürgern und lieber noch mit ſeinen derben lebensfrohen Bauern. Dieſes Streben nach ſtrenger Wiedergabe der Wirklichkeit zeigte ſich auch bei bibliſchen Darſtellungen. Peter Breughel der Ältere (um 1525—1569), der erſte und größte dieſer volkswüchſigen Künſtler malte den bethlemitiſchen Kindermord als in einem holländiſchen Dorfe bei tiefem Schnee von mittelalterlichen Söldnern ausgeführt, und auf einer Kreuztragung folgt eine ſchier unüberſehbare Schar der mannigfachſten Geſtalten dem Kreuzträger, ſo daß es faſt ein wenig an einen niederländiſchen Kirmeßzug erinnern mag. Aber das iſt alles ſo echt empfunden und treu beobachtet, daß man an dieſer ſchlichten volkstüm-

Digitized by Google

lichen Kunst seine helle Freude haben muß. Es ist Volkskunst im besten Sinne. Im weniger guten Sinne war das die Kunst einer der Söhne dieses trefflichen Altmeisters; der entnahm den heißen Predigten der damaligen Geistlichen gegen die bösen Ketzer die rednerisch beliebte Schilderung der Höllenstrafen beim jüngsten Gericht, setzte sie in all ihrer wüsten Wildheit in Farben und Gestalten um, und malte diese Schreckensbilder so oft, daß er der „Höllenbreughel" (1564—1638) genannt wurde.

In Frankreich trat die Malerei weit hinter der Baukunst und Bildnerei zurück. Da das Mittelalter auch hier hinlänglich für stattliche Kirchen gesorgt hatte, lag es den Baumeistern mehr ob, in der neuen Kunst Schlösser und Paläste zu bauen. Wo man doch eine neue Kirche baute, geschah es in der Weise, daß man in einem wundersamen Mischstil die überkommene mittelalterliche Bauanlage mit Renaissanceformen zierte. So bei der Kirche St. Eustache in Paris (begonnen 1532): eine gothische Kathedrale mit Querschiff und reich entwickeltem Chor, mit Streben und Bogen, Pfeilern und Gewölben, durchaus in ein Renaissancegewand gekleidet.

Ein ähnlicher Mischstil bildete sich in England aus, wo die Renaissance sehr langsam unter der jungfräulichen Königin Einzug hielt und den etwas schwerfälligen Elisabethstil schuf, in dem doch auch die gotischen Bestandteile stark überwogen, wie denn in diesem Inselreiche die Gotik sich fester eingewurzelt hat, als in allen anderen Ländern. Fast ununterbrochen hat ihr vom 13. Jahrhundert an bis zur Gegenwart bei der offiziellen Kirche der gotische Stil als der kirchliche Stil schlechthin gegolten. Maler und Bildhauer, die über das Durchschnittsmaß hinausgingen hat die Renaissance in England nicht gezeitigt. Der künstlerische Bedarf wurde zumeist von Niederländern, Deutschen und Italienern bestritten; auch Holbeins reiche künstlerische Thätigkeit ist ohne nachhaltigen Einfluß geblieben. Nur die Dichtkunst wurde von einem großen Manne gepflegt, der aber war auch ein ganz Großer.

Digitized by Google

III. Abschnitt.

Die kirchliche Kunst im 17. und 18. Jahrhundert.

1. Italien.

Das Tridentiner Konzil (1545—1563) hatte den wankenden Bau des Katholizismus von neuem gestützt und gestärkt. Die römische Kirche erhielt die erste förmliche und ausführliche Niederzeichnung ihres Glaubens. Durch Reformationsdekrete wurde vieles für gute Ordnung und ernste Zucht bestimmt. Der Geist der Jesuiten war machtvoll in das Papsttum eingezogen. Auch das Verhältnis zur Kunst war in diesen Verhandlungen neu geregelt worden. Sie sollte neu herangezogen werden, soweit sie helfen konnte, die halb oder ganz Abgefallenen an die Kirche zu fesseln, ihnen die Heilslehre zu übermitteln. Gegen die Kunst als solche blieb man gleichgiltig, nur den lehrhaften Nebenzweck ehrte man in ihr. Also ganz ähnlich wie das Luthers Ansicht war; nur daß der reicheren Kunstpflege innerhalb des Katholizismus noch immer die Meinung zu gute kam, daß man durch Stiftung von Kunstwerken in die Kirchen ein besonders gottgefälliges Werk thue, das dem eigenen Seelenheile förderlich sei. So blieb der kirchliche Opfersinn des katholischen Volkes rege.

Italien war ein stilles Land geworden, es hatte seine führende Rolle eingebüßt. Der Schwerpunkt der europäischen Geschichte lag nun diesseits den Alpen. Doch blieb es auch fernerhin noch ein Land der Kunstpflege, die in Rom ihren starken Mittelpunkt behielt. Mit wechselndem Eifer und Geschick haben die Päpste jener Zeit es sich angelegen sein lassen, künstlerische Aufträge zu erteilen, fremde Künstler in großer Zahl an ihren Hof zu ziehen. Damals erhielt die ewige Stadt durch Kirchen und Paläste, Brunnenanlagen und Denkmäler jenes Gepräge, das sie dem ersten Blick des heutigen Romfahrers weit mehr als eine Stadt der Barockkunst als des Mittelalters oder gar des Altertums erscheinen läßt.

Digitized by Google

Der Barockstil — mit welchem Namen man die Kunst des 17. Jahrhunderts zu bezeichnen pflegt — entwickelte sich ganz folgerichtig aus der Hochrenaissance, indem man die großen Meister zu Vorbildern nahm, die man zuerst treulich nachbildete, ohne sie immer zu verstehen, und die man dann in den bezeichnenden Eigentümlichkeiten ihrer persönlichen Kunstsprache noch weiter zu bilden und zu überbieten suchte. In der Planmäßigkeit des Aufbaus suchte man Raffael, in der Bewegtheit der Gestalten Michelangelo noch zu übertreffen. Als dieser eines Tages durch die Sixtina ging und wie gewöhnlich Scharen junger Leute sah, die nach seinem jüngsten Gerichte zeichneten, sagte er kopfschüttelnd zu seinem Begleiter: „Wie viele wird diese meine Kunst zu Narren machen." Das war ja das Verhängnisvolle dieser gewaltigen Schöpfungen, daß sie in der Schönheit und Wucht ihrer Sprache zu Nachbildungen reizten, die kleinere Geister nicht schaffen konnten.

Dennoch ist's unrecht, die Barockkunst nur als etwas Verächtliches und Verwerfliches hinzustellen, wie es noch bis vor kurzem gemeinhin geschah nach der alten Regel, daß man eine Zeitströmung und Geschmacksrichtung, der man noch nicht lange erst entwachsen ist, ganz besonders abscheulich zu finden pflegt. Augenblicklich fängt man an, auch das Barock gerechter zu beurteilen und einzusehen, daß auch diese Kunstsprache ihr geschichtliches Recht gehabt hat und die Empfindungsweise ihrer Zeit vortrefflich auszusprechen wußte. Auch lernt man allmählich zuzugestehen, daß damals zahlreiche bedeutende Künstler thätig gewesen sind. Von ihnen sind manche im letzten Jahrhundert rasch zu allgemeinen Ehren gekommen, die man so lange verachtet hatte, als die klassische Kritik regierte, so Rubens und Murillo; anderen sind diese Lorbeeren erst zögernd aber nun auch endgiltig zu teil geworden, wie Velasquez und Rembrandt, die lange Zeit für die Gipfel der Geschmacklosigkeit und der widerklassischen Häßlichkeit gegolten haben. Noch bei anderen beginnt jetzt erst leise ein Umschwung in der allgemeinen Wertschätzung. So ist's bei Bernini, dem Großmeister der römischen Barockkunst.

Dieser zu seiner Zeit hochberühmte Allerweltsmann, der ein wirklich großer Künstler, Baumeister und Bildhauer war, ist auch als Kirchenbaumeister thätig gewesen. Als sein reizvollstes und feinstes

Digitized by Google

Werk gilt die kleine Kirche S. Andrea auf dem Quirinal, 1678 aufgeführt, eine Art Querbau mit eiförmigem Grundriß, an dem Altar und Eingang in der kurzen Achse liegen, ein kleiner Bau von feinen Formen und großer Wirkung. Bernini war auch der Schöpfer jener beiden Hauptstätten im Petersdom, die der wohlerzogene Reisende nur mit Schaudern als „berüchtigte" Werke anzustaunen pflegt. Von ihm stammt also jener riesengroße 28,5 m hohe Baldachin, der sich auf vier mächtigen gewundenen Säulen über dem Hauptaltar und dem Grabe des Apostelfürsten erhebt. Das Erz zu diesen Säulen ließ der päpstliche Auftraggeber, Urban VIII aus dem Hause Barberini, von der Decke der Vorhalle des Pantheons wegnehmen und hat dafür den römischen Witz als Strafe zu hören bekommen: Quod non fecere barbari, fecerunt Barberini. Aber daß Bernini diese gewundenen Säulen anbrachte, lag im Geschmack der Zeit, die eine derartige Verwendung schon früher gelegentlich gebrauchter wenn auch noch nie in so kolossalem Maßstabe ausgeführter Motive forderte; und wenn der heutige Besucher der Kirche darüber klagt, daß durch diesen bronzenen Säulenbau die ruhige Wirkung der herrlichen Kuppel unter der er steht, gestört werde, so soll er sich doch sagen lassen, daß eine Kirche schließlich nie allein um ästhetischer Rücksichten willen gebaut und ausgestattet wird, sondern mit einem bestimmten liturgischen Zweck. Der lag aber hier darin, daß das Grab Petri als Mittelpunkt und heiligste Andachtsstätte vornehmlich ausgezeichnet werden sollte; und dazu brauchte es eben in dem übergroßen Raum einen riesigen Bau, wenn diese Betonung des Hauptaltars wirklich zur Geltung kommen sollte. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem anderen ehernen Riesenwerke, aus 2200 Zentnern Bronze gegossen, die Kathedra Petri am Chorabschlusse. Dieser alte Bischofsstuhl des Petrus ist doch eigentlich das beste und wichtigste Symbol des gesamten Papsttums. Er ist klein und unansehnlich. Darum hat ihn der Meister mit einer ehernen Hülle verkleidet, die von vier großartigen Heiligengestalten gehalten wird. Darüber ein gelb verglastes Fenster, eine Fülle von ehernen Wolken, Kindern, Engelsgestalten. Gewiß, das ist rauschendes Barock, überhitzt, gewaltsam, aber es ist wirkungsvoll. Ein zahmer und feiner gebildeter Thronsessel würde sich in dem ungeheuren Raume einfach

Digitized by Google

verlieren; diesen hier übersieht niemand. Und seinetwegen, nicht um der ästhetischen Gesamtwirkung willen, ist doch die Kirche gebaut worden. Daß Bernini der Schöpfer jener herrlichen Säulenhallen gewesen ist, die sich vor der Peterskirche wie ein mächtiger Vorhof ausbreiten, ist schon früher gesagt worden. Und so wird auch das sein höchster Ruhm bleiben, daß er mit vollkommenster Beherrschung der Technik ein unübertroffener Schöpfer von großartigen Räumen mit sicherer Berechnung der perspektivischen Wirkungen gewesen ist.

Im übrigen ging die italienische Kirchenbaukunst auf den Pfaden weiter, die ihr durch die römische Jesuitenkirche gewiesen worden waren. Man entwarf breite Mittelschiffe mit eingebauten Kapellen oder ganz schmalen Seitenschiffen. Das Querschiff ragt selten über die Flucht der Kirchenmauern heraus und wird regelmäßig von einer Kuppel gekrönt. Über den Hauptraum spannt sich ein weites Tonnengewölbe, das ursprünglich reich mit Stuckverzierungen, später nur mit Malereien, die dann auch die Stuckornamente nachahmen, verziert wurde. So entstand eine Art von Verbindung von Zentral- und Langhausbau mit möglichst großem Hauptraume. Die Ausschmückung zeigte regelmäßig die damals beliebte Häufung von Baugliedern und jene willkürlichen Veränderungen der klassischen Bauformen, die alles umbog, krümmte und schweifte, was bis dahin wagerecht gewesen war und auch mit den senkrechten Bauteilen dasselbe Spiel trieb. Alles war auf die malerische Wirkung hin berechnet und sollte zur Entfaltung reichsten Prunkes möglichst viel Gelegenheit bieten. Die Schauseite zeigt einen festgeschlossenen Giebelbau mit Pfeiler- und Säulenstellungen, aber gekrönt mit gebrochenen oder geschweiften Giebeln. Selbst Türme und Kuppeln müssen sich ovale Formen und starke Bogenlinien gefallen lassen.

Natürlich herrschte auch in der Bildnerei die Sucht nach Bewegung. Die Natur selbst galt als zu einfach; alle ihre Gebärden und Stellungen wurden ins Maßlose übertrieben, der Wurf der Gewänder erhielt großwirkende, aber in Wahrheit unmögliche Faltenbildungen. Die äußere Form der bewegten Gestalten wurde einseitig betont, inneres Leben sucht man in diesen dekorativen Figuren zumeist vergebens. Und das ist umso auffallender, als nach der Sitte der Zeit

Digitized by Google

Allegorien und christliche Verpersönlichungen viel häufiger gebildet wurden als geschichtliche Gestalten. Nun sitzen, stehen und schweben allenthalben die Tugenden und Laster, Wissenschaften und Künste mit ihren großen Bewegungen und Gewändern, und man kann doch ihrem Antlitz und ihrer Gebärde nicht entnehmen, was sie eigentlich vorstellen. Doch hat es damals auch nicht völlig an einfachen, schlicht wirkenden Bildwerken gefehlt. Die heilige Cäcilie, die in ihrer Kirche und vor ihrer Gruft Maderna aus Marmor in der Stellung bildete, die sie hatte, als man ihren unter dem Streiche des Henkers niedergesunkenen Leichnam auffand, ist in seiner ergreifenden Einfachheit das rührende Bild einer jugendlichen Märtyrerin.

Die Malerei vor allem trat in den Dienst der Jesuitenart und hielt der Welt in tausend Marterbildern die Herrlichkeit und die Schrecken des Leidens sowie die Grausen der Hölle vor. So wurden die Gläubigen in der Angst vor den Qualen des Gerichtes gehalten. Erst nach und nach, als die Furcht vor dem Teufelswerke der Reformation sich verlor und die Gegenreformation wirkungsvoll das Ihrige gethan hatte, kam auch in die Gemälde jener Zug von Siegesfreude, mit der die Kirche über ihre Feinde triumphierte. Aber auch in den Tagen der Martermalerei sollte die Schönheit allenthalben auch durch die Pein der Gequälten hindurchleuchten. So wurde der seelische Ausdruck stark und geschickt betont. Im übrigen herrschte viel Schablone und Schema, viel überhitzte Leidenschaft und unwahrer Pathos vor. Diese Gestalten reden alle gar viel und sagen doch gar nichts. Doch ist dieser erste Manierismus bald abgeflaut, eine sorgsamere Beobachtung der Natur und ein größeres Maßhalten trat an seine Stelle. Davon ist viel den Carracci zu verdanken, die in Bologna eine Malerakademie gründeten, deren Lehrer und Schüler einflußreich die Gefahren und Verstiegenheiten des Manierismus abzuschwächen verstanden und die formale Schönheit in den Vordergrund stellten. Der Begabteste dieser Bologneser Schule war Guido Reni (1575—1642) ein Lebemann von zweifelhafter Führung, aber der Liebling der Kirche wie der Menge bis auf den heutigen Tag, weil er mit seiner weichlichen Sinnlichkeit und schwärmerischen Sentimentalität so recht nach dem Alltagsgeschmack des großen Publikums gemalt hat. Von seinen

Digitized by Google

Christusköpfen ist das Ecce homo in Dresden das berühmteste und wirklich volkstümlich geblieben, ein Haupt voll Süße und Weichheit mit verzücktem Blick und schmachtendem Ausdruck. Wie anders und wie kraftvoll hat doch Albrecht Dürer dieses Haupt voll Blut und Wunden zu bilden vermocht, aber sein starker Christus fängt erst jetzt wieder an bekannt zu werden, die weichherzige Frömmigkeit unserer Gläubigen zieht — leider! — noch immer den süßlichen Italiener der Spätkunst vor. Gott besser's!

Eine schöne Nachblüte erlebte die italienische Kunst in Tiepolo (1696—1770), dem letzten großen Venezianer und dem letzten großen Italiener überhaupt, der seine Leitbilder aus der Renaissance entnahm. In schwungvollen reichbewegten Schilderungen hat er die Deckengewölbe von mancher venezianischen Kirche ausgemalt, die heiligen Gegenstände merkwürdig unheilig darstellend. Und weil nach seiner Meinung die Zuschauer wirklich glauben sollten, daß statt Kuppel und Decke der Himmel selbst sich blau über ihnen wölbe, und ihnen seine Herrlichkeit enthülle, so mußten die gemalten Figuren natürlich so gemalt werden, daß man bei diesen nach oben schwebenden oder aus der Höhe herabkommenden Heiligen und Engeln die Untersicht sah; und so wurden jetzt die Fußsohlen und die Beinpartieen zum gleichen Spiegel des Seelischen, wie es vordem das Gesicht gewesen war. So endete die italienische Renaissance.

2. Spanien.

Es liegt an der örtlichen Abgeschlossenheit der Pyrenäen-Halbinsel, daß die dort gepflegte Kunst nie so zum Allgemeingut der europäischen Völker geworden ist, wie die der anderen Länder. Auch hat sich die künstlerische Bethätigung dort verhältnismäßig selbständig und eigenartig entwickelt, ohne doch im allgemeinen weit überragende Schöpfungen hervorzubringen. Dabei hatte noch tief bis in die neuere Zeit hinein das Mittelalter in Spanien eine sichere Heimstätte. Wie Kreuzzugsgedanken lagerte es über dem Lande, in dem noch in einzelnen Gauen die Mauren hausten, die erst im Jahre 1609 dem Ansturm der einheimischen Christen völlig zum Opfer fielen. Dabei konnte in diesem klassischen Lande der Inquisition und Ketzerverbrennung eine

Digitized by Google

freie heitere große Kunst kaum aufkommen. Wie die ganze dortige Kirche atmete auch die Kunst, zumal in ihren zahlreichen Altarbildern, eine tiefe bis zum Fanatismus gesteigerte Inbrunst, eine düstere schwermütige Weise mit einem lebhaften Hange zum Wunderbaren und geheimnisvoll Visionären. Die Kirche gab sich alle Mühe, das Heilige ihrer Lehre begreiflich schaubar zu machen und die Gemüter ihrer Pflegbefohlenen durch die lehrhafte und bildliche Darstellung schwärmerischer Verzückung und asketischer Gläubigkeit zu erhitzen und zu bezwingen. Dabei trat der Inhalt der Bibel fast völlig hinter den Heiligengeschichten, Märtyrerlegenden und Mariendogmen zurück. Übrigens ging mit dieser Freude am Wunder und Zauber seltsamerweise ein starkes Streben nach ungeschminkter Naturnachahmung und getreuer Wirklichkeitsdarstelluug in der Malerei Hand in Hand. Und gerade durch diesen kräftigen ungebändigten Wahrheitstrieb haben sich zwei Meister hoch über die Scharen ihrer Vorgänger und Nachfolger emporgeschwungen und weiten Weltruhm errungen.

Der eine dieser spanischen Großmeister jener Zeit war Velasquez (1599—1660). Von ihm kann man sagen, daß er durch lange Jahre hindurch vergessen und verachtet gewesen ist, und daß, nachdem er seine Wiederauferstehung vor nicht lang vergangenen Tagen gefeiert hat, kein anderer Künstler der Vergangenheit, in der Art die Formen und Farben in der Natur zu sehen, unserer heutigen Empfindungsweise so unmittelbar nahe kommt wie er. Er ist ein durch und durch moderner Maler. Rühmen ihn seine Landsleute als den „König der naturalistischen Malerei", so hat sich diesem Königtum die gegenwärtige Kunst willig gebeugt und weiß dabei noch besonders seine Vornehmheit und seinen feinen Geschmack gebührend zu preisen. Nie hat jemand wie er mit so einfachen Mitteln das Höchste geleistet, sodaß er allen denen vorbildlich sein muß, die treuste Naturwiedergabe mit größter schlichtester Kunstfertigkeit zu erreichen streben. Geradezu unerhört ist diesem Maler die Behandlung der Farbe gelungen, die er durch Abdämpfung aller Lokalfarben auf einen schwärzlich grauen Gesamtton zu stimmen weiß, der doch in all seiner Neutralität einen völlig farbigen und im Reichtum der Farben harmonischen Eindruck hervorruft.

Dadurch, daß der große Meister Hofmaler Philipps IV wurde,

Digitized by Google

war ihm die Lebensaufgabe zugewiesen, in erster Linie Bildnismaler zu sein. So hat er auch nur wenige Kirchenbilder geschaffen. Auf ihnen allen hat er Christus als kräftigen, jugendlichen Mann durchaus nach dem lebenden Modelle gebildet und doch damit höchsten Eindruck zu erringen gewußt. Zwei von ihnen sind die berühmtesten. Zunächst eine Darstellung des Gekreuzigten, bei der er dem Dürerschen Gedanken folgend lediglich den Schmerzensmann am Kreuze dargestellt hat ohne alle weiteren Zuthaten an Gestalten. Vor einem ganz nachtdunkeln Hintergrund hebt sich hell das Balkenwerk und der Leichnam ab. Der Tote hat das Haupt auf die Brust gesenkt, mächtig wallende Haare haben das Antlitz zur Hälfte bedeckt, nur ein zarter Schein von Licht webt um die Dornenkrone. Die Ausführung des Gemäldes ist bei größter Schlichtheit der Auffassung ungemein sorgfältig, der Eindruck, den es auf den Beschauer macht, von unmittelbar packender Wirkung. Sodann die Krönung der Jungfrau, ein Bild von verhältnismäßig kleinem Maßstab, die Figuren haben etwa $^2/_3$ Lebensgröße. Hoch auf Gewölk thront die Dreieinigkeit: Gott Vater und der Sohn schmücken das Haupt der Maria mit der Krone, über ihnen schwebt die strahlende Taube, Engelsköpfe flattern um die heilige Gruppe. Der klare Aufbau des Bildes zeigt ruhige Würde und Größe. Die drei Köpfe der Hauptgestalten sind treu nach dem Leben gezeichnet; dabei ist denn Gottvater etwas schlecht weggekommen, er sieht nichtssagend aus. Auch Christus und Maria zeigen keine übermenschliche Hoheit, aber das Antlitz des Herrn ist von milder Größe, und diese Tochter Sevillas, die als Madonna figuriert, zeigt ansprechend ihre in Demut stolze Haltung, die der Himmelskönigin wohl ansteht.

Der andere ist Murillo (1617—1682), nicht nur wie sein großer Vorgänger und Lehrmeister in Sevilla geboren, sondern dort auch bis an sein Ende thätig. Es war vielseitiger als der unvergleichliche Meister des Bildnisses, vielleicht auch warmblütiger, jedenfalls volkstümlicher. Er hat zwar die naturalistische Grundlage durchaus nicht aufgegeben, aber ihm ist es dabei doch zugleich auch um ein schönes, ansprechendes Bild zu thun. Und so ist er rasch der Liebling der Menge geworden. Das Weiche, Anmutige gefällt eben dem allgemeinen

Digitized by Google

Geschmack mehr als das Tiefe, Herbe, Kräftige. Er ist vorwiegend als Kirchenmaler thätig gewesen.

Mit einem Schlage ein berühmter Mann wurde der Maler durch elf Bilder, die er für das Franziskanerkloster seiner Vaterstadt schuf und auf denen er in aller Herzenswärme und Reinheit allerlei Wundergeschichten erzählte, die den Heiligen dieses Ordens nachgesagt wurden, darunter jene berühmte Engelsküche: der Bruder Küchenmeister, anstatt an seine Pfannen und Töpfe zu gehen, hat sich in brünstiges Gebet versenkt und schwebt so glanzumflossen neben seinem Herde; da kommen die Engelscharen und hantieren in der Küche das Mahl für die Bruderschaft zurecht. Man ist versucht, herzlich zu lachen, wenn man dieses wunderliche Bild schaut und unterdrückt doch den Spott aus Ehrfurcht vor so viel künstlerischer Innigkeit und Unschuld. Einer der hervorragendsten Kindermaler, die je gelebt haben, hat der Meister auch gern das Christkind gemalt; aber das ist ihm zumeist recht süßlich und längst nicht so kräftig und lebensfrisch geraten wie seine Gassenjungen. Auch er hat von dem großen Nürnberger beeinflußt einen Christus am Kreuz gemalt, losgelöst von seiner Umgebung, hell von einem nächtlichen Hintergrunde sich abhebend und von edler Wirkung. In seiner Darstellung der heiligen Familie hat er unabhängig von allem Herkömmlichen eine kleinbürgerliche gemütliche Gruppe in der behaglichen Freude rein menschlichen Beisammenseins gemalt. Auch seine zahlreichen, schönen und bewunderten Madonnen zeigen zumeist eine junge, schlichte Frau aus dem Volke mit dem nackten Knäblein auf dem Schoß, ohne alles Übersinnliche und Ideale. Wenn sie uns heute doch ideal anmuten, liegt es vornehmlich an den schönen Sevillanerinnen mit den weichen ansprechenden Zügen und den dunkeln wunderbar anziehenden Augen, die der Maler so unendlich rührend wiederzugeben wußte, daß sie uns heute noch zu bezaubern wissen, fast so wie die Augen der Sixtina des göttlichen Urbinaten.

Seine höchste Lebensaufgabe sah Murillo darin, das Dogma von der unbefleckten Empfängnis künstlerisch auszugestalten. Für diese Lehre herrschte damals in Sevilla einige besondere Begeisterung, denn das dortige Volk war mit Erfolg thätig gewesen, beim Papste die Anerkennung dieses wunderbaren Glaubenssatzes durchzusetzen. Dreißig-

Digitized by Google

mal hat der Meister so die Maria gemalt, wie sie mit verzücktem Antlitz und betender Gebärde auf der Mondsichel steht, von Wolken und Engeln umgeben selig verzückt nach oben schauend und schwebend, in ihrer verklärten Schönheit als Himmelsbraut unübertrefflich schön dargestellt als die Allerreinste. Dabei von einer duftigen Leuchtkraft sind diese Bilder, daß sie eine Welt von Licht, von Glanz und Schönheit offenbaren.

Ähnlich vollkommen sind auch die Visionen des Franziskus und des Antonius gemalt; himmlische Gesichte werden mit höchster Kunst dem Menschenauge sichtbar gemacht.

3. Die Niederlande.

In langen blutigen Religionskämpfen war die Teilung der katholischen südlichen Niederlande von den protestantisch gewordenen nördlichen Landschaften durchgeführt worden. Da hat alsbald mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts, der die endgültige Trennung der beiden Staaten brachte, ein merkwürdiger Aufschwung der Kunst angefangen, genauer der Malerei, denn hinter deren Siegen blieben die gleichzeitigen Schöpfungen auf dem Gebiete des Kirchenbaus und der Bildnerei weit zurück.

Der südliche Teil machte den Anfang, er entsprach etwa dem heutigen Belgien, wurde von einer französisch-wallonischen und germanisch-vlämischen Mischbevölkerung bewohnt und war ein hervorragendes Herrschaftsgebiet der Jesuiten, die hier die Macht des neuen Katholizismus auch dadurch siegreich behaupteten, daß sie ihm die Kunst dienstbar machten und mit bildnerischen Ausschmückungen ihrer Kirchen nicht kargten. Es war dort ein lebhaftes Bedürfnis nach gut kirchlichen, die heiße Andacht unterstützenden Altarbildern vorhanden. Die gesamte damals reich blühende belgische Kunst des Barockzeitalters läßt sich in dem einen Meister zusammenfassen, der zugleich ihr Begründer gewesen ist.

Peter Paul Rubens (1577—1640) ist der Fürst unter den Malern gewesen, ein vornehmer, gebildeter Mann, weitgereist und von seinem Herzog vielfach in diplomatischen Sendungen verwendet, eine

Digitized by Google

ungemein vielseitige und kräftige Natur von gewaltiger Schaffenskraft und nie versiegender Phantasie. Sein Lebenswerk war riesengroß; man hat ihm nachgerechnet, daß er in damaliger nicht schreiblustiger Zeit mindestens 6000 Briefe geschrieben haben muß, und 4000 Bilder zeugen von der Raschheit seiner Hand und der emsigen Thätigkeit seiner Werkstattgehilfen. Seine Eltern waren ursprünglich Protestanten gewesen, kehrten aber zur alten Kirche zurück. Er selbst war bei aller Weltlust und Sinnenfreude des Hofmanns ein gläubiger Katholik und allezeit bemüht, die alte Kirche nach Kräften durch staatsmännische und malende Kunst zu stärken. Die durch Begründung des Jesuitenordens wieder zu unbeschränkter Macht gelangte katholische Kirche zu verherrlichen, war ihm die eigentliche Hauptabsicht, wenn er kirchliche oder auch geschichtliche Bilder malte. Er war recht eigentlich der Maler der Jesuiten.

Er war in Italien gewesen und hatte dort in seiner lebhaften Empfänglichkeit für fremde Eindrücke reiche Anregung erfahren. Man spürt es allenthalben seinen Gemälden an, daß er Vorbilder aus aller ihm erreichbaren früheren Kunst gekannt und benutzt hat. Aber er war deshalb durchaus kein bloßer Nachahmer; er wußte diese Anklänge geschickt und eigenartig in seine eigene Kunstsprache umzusetzen und blieb in starker und steter Behauptung seines Volkstums allezeit der derbe, kraftvolle, breit auslebende Vlame. Er liebte in der Malerei den großen Stil, gestaltete alles dramatisch und pathetisch, und ließ es nie an Pomp und Prunk fehlen. Ein besonderes Gefühl für Schönheit war ihm eigen, indem er seine Gestalten ideal zu steigern wußte. Seine künstlerische Wesensart bestand vor allem in der überschäumenden Kraft, welche alle Formen schwellen macht, sich in gewagten Kürzungen und bewegten Gebärden gefällt und den Raum riesiger Leinwandflächen mit üppigem Formenreichtum erfüllt. Dazu kam ein unvergleichlich ausgebildeter Sinn für die malerische und farbige Wirkung, seine Bilder atmen alle einen prachtvollen Farbenzauber. Und schließlich war ein besonderes Kennzeichen seiner Kunst die Vorliebe für üppige Fleischesfülle, zumal für hellleuchtendes weiches Weiberfleisch, in dessen Schatten das Blut glühend durchzuschimmern scheint. Solche Malweise in der monumentalen Größe der Komposition, dem leiden-

Digitized by Google

schaftlichen Pathos der Gestalten und der glänzenden Farbenwirkung war in der That vorzüglich dazu angethan, auf Altarbildern die kirchlichen Lehren zu verherrlichen. Aber dieser auf große dekorative Wirkung abzielende Stil ließ es darum ebenso oft an innerer Beseelung und Kraft der Empfindung fehlen. Diesen großzügigen Erzählungen von sonderbaren Thatsachen mangelt der Herzschlag innigen Fühlens; sie sind allzuleicht nur gespreizt und hohl.

Rubens hat eine ungezählte Menge von Kirchenbildern gemalt oder doch entworfen, die alle die Versöhnung des heimischen Wesens mit der jesuitischen Kirche darstellen, und mit gewaltiger Kraftentfaltung die heiligen Geschichten pomphaft zu schildern wissen. Weltberühmt ist seine Kreuzabnahme, mit dem auf einem weißen Leinentuche sanft herabgleitenden schönen Leichnam Jesu, mit den liebevoll sich abmühenden Jüngern und Freunden, mit der schmerzdurchdrungenen Gestalt der Mutter Maria und den anmutigen beiden andern Marien, von denen die aus Magdala das üppige blonde Frauenideal des Meisters wiedergiebt, wie es tausendmal auf seinen Gemälden angebracht ist. Es lag doch in der ganzen Art dieses Malers, daß ihm die Darstellungen des Erlösers nie so gelungen sind, wie seine Marienbilder, die ihm Gelegenheit boten, eine schöne heilige Frau darzustellen. Er hat sie immer wieder in den verschiedenen von der Geschichte und der Legende dargebotenen Lebenslagen gemalt und damit vortreffliches geleistet. Auch auf dem Altar seiner Grabkapelle in der St. Jakobikirche zu Antwerpen steht eine von ihm gemalte thronende Madonna von männlichen und weiblichen Heiligen umgeben, alle mit jenen unverkennbaren Zügen, die Rubens'sche Eigenart waren, sodaß man gemeint hat, es seien Bildnisse der Seinigen und sein eigenes hier wiedergegeben. Sie haben doch alle nur die Familienähnlichkeit seiner Kunst. Eines besonderen Rufes erfreuen sich jene Riesenbilder, mit denen der Blame in Wettbewerb mit dem großen Wandgemälde der sixtinischen Kapelle getreten ist. Und er hat es wirklich wagen dürfen, wie einen Nachklang dieser römischen Erinnerung und doch auch als Erweis eigener hoher künstlerischer Kraftgewalt das jüngste Gericht darzustellen, nicht einmal nur, sondern mehrmals. Seine Auferstehung der Gerechten ist dabei weniger geglückt, wie sein Höllensturz der Verdammten, auf dem

Digitized by Google

in unendlichem Gewimmel der Gestalten die von der Höhe herabstürzenden Menschen mit den verwegensten Verkürzungen und Verschlingungen gemalt sind, an flutender Leidenschaftlichkeit den großen Michelangelo fast noch überbietend.

Hatte in Belgien der spanische Katholizismus gesiegt, so war der junge holländische Freistaat ein Hort des reformierten Protestantismus geworden. Die Fülle von Mut und Kraft, die dieses kleine Volk in einem dreißigjährigen furchtbaren Befreiungskampfe offenbart hatte, war Zeugnis einer großen moralischen Stärke gewesen. Dieser innerliche Reichtum mehrte sich nun noch nach dem Siege des Volkstums und der bürgerlichen und religiösen Freiheit. Durch Betriebsamkeit und Weisheit stellte sich diese Republik rasch unter die ersten Mächte von Europa, indem die Freiheit unter dem Gesetz hier auch bald ihre äußeren Segnungen brachte. Und wie der Sinn für Malerei diesem Volke damals tief im Blute steckte, so erstand ihm alsbald auch ein großer Meister, der zu den Größten aller Zeiten gehört.

Rembrandt (1609—1669) ist von seiner Zeit nach Gebühr hochgeschätzt, von der Nachwelt sehr bald geschmäht und verworfen worden. Erst die letzten Jahrzehnte, in denen der Glanz spätitalienischer und katholischer Kunst zu Gunsten der kräftigen und knorrigen germanischen Meister verblich, haben auch diesem urgermanischen und urprotestantischen Manne den alten Ruhm wieder gegeben. Diese Ehrung geschieht oft genug noch mit sauersüßer Miene, mehr, weil man seiner Bildung durch Mißachtung des gewaltigen und hochberühmten Niederländers kein übles Zeugnis ausstellen möchte, als deshalb, weil er wirklich mit seinen Bildern bezwingend und erzieherisch gewirkt hätte. Aber schon mehren sich die frohen Anzeichen, daß der Gewaltige immer mehr verstanden wird, und daß der Genuß seiner Werke ein wirklicher Geistesbesitz des heutigen Geschlechts und eine Bereicherung seines inneren Lebens wird.

Der Künstler war von einer fast alles bislang dagewesene weit überragenden urpersönlichen Wesensart. Er haßte das, was im gemeinen Sinn des Tages als das Schöne galt und gilt, und wich diesem sanften Fluß der Linien, diesem wohlabgewogenen Maß der Formen, allem diesen Milden, Gefälligen, Bestechenden in weitem Bogen aus,

Digitized by Google

wo er es fand, obgleich er es an den Werken der Großen, die er kannte wie keiner, zu schätzen wußte. Viel lieber wählte er zum Gegenstand seiner Bilder das von der Welt Verachtete, das häßlich und und abscheulich Gescholtene. Denn er fand im häßlichen Antlitz, in der eckigen Bewegung, in der kümmerlichen Gestalt weit eher das was ihm allein als das Schöne galt: die Seele. Er war selbst eine große Seele und er begehrte nur Seelen zu malen. Keiner hat sie mehr ergründet als er, keiner sie getreuer, innerlicher, frommer wiederzugeben gewußt. Und dieses Dringen auf den innersten Kern der Menschenpersönlichkeit, diese Kraft, das geheimste Triebleben des Herzens äußerlich wiederspiegeln zu können, dieses Betonen der Gewissensüberzeugung mit unbestechlicher Wahrheitsliebe und dem unwiderstehlichen Drang nach Freiheit von überkommener Regel und Gewohnheitsschema ist das Protestantische an diesem Großmeister.

Er scheute auch die bunte Farbenpracht. Das war ihm nicht das Schöne, wenn möglichst viel Farben auf der Leinwand erglänzten, sondern er strebte darnach, die schlichte Natur, der er mit unsagbarer Liebe zugethan war, durch den Zauber seines Lichtes verklärt wiederzugeben. Es herrscht in seinen Bildern ein brauner Grundton vor. Und doch hat kein Meister mehr Licht in seine Gemälde zu bringen gewußt, als dieser mit dunkeln Tönen schaffende Maler. Im Durchbrechen geschlossener Schattenmassen durch strahlende Lichtwellen findet er das Mittel, seine hohen dichterischen Empfindungen ergreifend zum Ausdruck zu bringen.

Dieser Mann von unverwüstlicher Arbeitslust hat unter seinen zahlreichen Bildern eine große Menge geschaffen, die biblische Erzählungen zum Gegenstande hatten. Freilich Kirchenbilder im landläufigen Sinne waren das nicht. Die reformierten Kirchen seiner Zeit brauchten überhaupt keine Altargemälde, und am wenigsten konnten sie solche brauchen, die nach alter Weise im hohen Schwung der Formen und Farben zur Verherrlichung der kirchlichen Heilsanstalt irgend ein Dogma verbildlichen sollten. Was lag dem Amsterdamer Maler an Kirche und Dogmatik! Er wollte schlecht und recht biblische Geschichten gestalten, wie er sie sich aus seiner alten Bibel herauslas, aber ihn kümmerte das nicht, was spätere Kirchenlehre aus diesen

Digitized by Google

schlichten heiligen Geschichten gewandelt hatte. Er sah die Vorgänge der heiligen Schrift nicht mit dem Auge des kirchlich geschulten und durch die Überlieferung der Jahrhunderte belasteten Dogmatikers, sondern mit den Hilfsmitteln seiner Zeit und vor allem mit dem eigenen frommen Auge im Sinne etwa des historisch-kritisch gebildeten Mannes von heute. Heilige Vorgänge waren es ihm, fromme Männer, gläubige Frauen. Aber er sah sie nicht wie auf einer Mysterienbühne handelnd und wandelnd, sondern so, als ob er damals dabei gewesen wäre und böte uns nun einen Ausschnitt aus dem Geschauten. Dieses Miterleben, daß sich kraftvoll auch auf den sinnenden Beschauer überträgt, macht seine biblischen Bilder so erstaunlich lebendig. Es ist eine wirkliche Welt religiöser Geschehnisse die wir da schauen, Menschen, die leben und handeln wie wir, aber was sie im letzten Grunde zum Handeln hebt, ist ein innerliches Erleben göttlicher Gnade, ist ein Vorgang der religiösen Erfahrung.

Wie das der reformierten Weise immer nahe gelegen hat, beschäftigten den Maler mit Vorliebe die Geschichten des alten Testaments. In den Söhnen des Amsterdamer Judenviertels sah er die Vertreter des auserwählten Volkes und nahm sie mit ihren Charakterköpfen und malerischen Trachten gern zum Modell. Die Geschichte Josephs, Simsons, des Tobias bevorzugte er und gestaltete sie häufig in immer wieder neuen Wandlungen. In seiner vollen Größe zeigt er sich aber doch als Darsteller Christi, den er überaus häufig gemalt und gezeichnet hat, besonders gern als den Träger des Weltschmerzes und des Weltleidens, als den Helfer in der Not, zu dem die Mühseligen und Beladenen kommen. Auch hier verschwindet die von ihm bevorzugte Häßlichkeit der Gestalt völlig hinter der machtvoll überwältigenden Schönheit der Seele. Eine Fülle des glänzendsten Lichtes pflegt diesen Mann von ernster ausdrucksvoller Miene zu umgeben; und voll tragischer Macht wird diese dargestellte Stärke des inneren Empfindungslebens, wenn Rembrandt die Passion schildert, die ihm wie allen nordischen Künstlern ein Ereignis von besonders ergreifender Gewalt ist. Für seine Bilbelfreude und sein feines Verständnis des Evangeliums ist auch das ein bezeichnender Zug, daß der Meister gern die Gleichnisse Jesu darstellt. Das ist früher kaum je in diesem Umfange

Digitized by Google

und mit dieser anschaulichen Verkörperung geschehen. So auf jenem wunderbaren Gemälde, das den barmherzigen Samariter darstellt, aber auch auf vielen anderen.

Dürer und Rembrandt werden immerdar die Männer sein, von denen die evangelische Christenheit zu lernen haben wird, was ihr entsprechende religiöse Kunst ist. Im Sinne dieser Kunst sollten auch die Bilder sein, mit denen sie ihre Gotteshäuser schmückt. Daher die beiden bekannten Worte auch für ihre Kreise ihr gutes Recht behaupten: „Mehr Dürer" und „Rembrandt als Erzieher".

An künstlerischer Bedeutung ragen die gleichzeitigen Leistungen der niederländischen Kirchenbaumeister in keiner Weise an die Gipfelhöhe des gewaltigen Malers heran; aber sie sind ungemein bedeutsame Beispiele dafür, wie diese frei gewordenen reformierten Protestanten nach einer Bauweise suchten, die für den evangelischen Gottesdienst zweckmäßig sei und katholisches Wesen bei Seite ließ. Da die Niederlande an alten Kirchen überreich war, lag auch hier zunächst mehr das Bedürfnis vor, sich in den überkommenen gottesdienstlichen Räumen wohnlich einzurichten, als neue Bauten aufzuführen. Bald aber erwuchs das Bestreben, wirklich neue und rein protestantische Kirchen zu erbauen. Das älteste Beispiel hierfür war die 1603—1611 von Hendrik de Keyzer aufgeführte Zuiderkirche in Amsterdam, die als dreischiffige Anlage sich zunächst der altgewohnten Anordnung anpaßte, aber dadurch, daß ihre Kanzel nach alter Weise am mittleren Pfeiler des Hauptschiffs angebracht wurde, während doch ein Altar und Chorraum völlig wegfiel, die katholische Langhausanlage in eine Querhausanlage verwandelte. Damit war eine große Vereinfachung der mittelalterlichen Kirchenbauweise erzielt und diese Querhausbildung wurde um ihrer zweckmäßigen Anordnung willen für die Niederlande vorbildlich. Derselbe Baumeister errichtete 1620—1623 die Noorderkirche in der gleichen Stadt. Hierbei ging er vom Grundriß des griechischen Kreuzes aus, legte die Kanzel an einen der Vierungspfeiler und nahm die durch diesen und den diagonal gegenüber liegenden Pfeiler geführte Linie als Hauptachse des Baues an. Dadurch wurden alle Übelstände, die sonst den Kreuzkirchen mit tiefen Flügeln anzuhaften pflegten, auf das glücklichste vermieden und der auf der Kanzel

Digitized by Google

stehende Prediger blieb in allen Teilen des Raumes sichtbar. Gleichfalls in Amsterdam wurde dann von Adrian Dorsmann, 1666—1668 jene bedeutsame Lutherische Kirche aufgeführt, das älteste und bis heute noch wertvollste Beispiel einer evangelischen Kirche, die nach dem Grundriß-Motiv des antiken Theaters, also in Form eines Halbkreises gestaltet ist. Eine entwickelte Emporenanlage verstand dazu höchst wirksam, eine große Gemeinde um den Prediger zu scharen. Die Zeitgenossen höhnten damals über diesen lutherischen Pott und noch heute rümpft mancher romantische Kirchenkunstfreund die Nase über diese „theatralische" Anlage. Aber der, übrigens auch vorzüglich akustische, Bau entbehrt durchaus nicht feierlicher Würde und könnte als Vorbild für neue Kirchen noch sehr segensreich wirken.

In ähnlicher Weise treuherzig und unbefangen, wenn auch ohne großen Aufwand an Kunst, haben damals die niederländischen Baumeister zahlreiche Kirchen gebaut, dabei die originell verwertete Zentralanlage in den verschiedensten Abarten verwendet und künftigen Geschlechtern die Wege gewiesen, wie man für protestantische Gemeindeversammlungen würdige und zweckmäßige Räume bilden kann, ohne sich an das überlieferte Bauschema des Mittelalters zu halten, also aus freiem evangelischen Geiste heraus geboren.

4. Frankreich.

Die Franzosen pflegen die auf einander folgenden Stilabarten der Renaissance nach ihren Herrschern zu nennen, und rühmen dabei vor allem das Zeitalter Ludwig XIV als ein künstlerisch glänzendes. Es war die aus Italien eingeführte, wenn auch national etwas abgewandelte Weise des Barock, die einen hohen Stand des mittleren Könnens bekundete, ohne eigentlich überragende Meister zu zeitigen. Da überdies der französischen Kunst als wichtigste Aufgabe die Verherrlichung des Sonnenkönigs zuerteilt wurde, mußte das Ergebnis für die kirchliche Kunst von vornherein unbedeutend bleiben. Auch der Stil Ludwig XV blieb wesentlich weltlich-heiter und zierlich-dekorativ. Wir nennen ihn Rococo, ursprünglich war es als ein verächtliches Spottwort gemeint, jetzt bezeichnen wir damit die Eigenart der da-

Digitized by Google

maligen Kunstweise, deren hohen Wert wir wohl zu schätzen wissen. Doch blieb dieser kecke Formenstil mit gewundenen Linien und geschnörkeltem Rankenwerk wesentlich auf das schmückende Innere der Bauten beschränkt, die nach außen hin einfach und streng wirkten. Der folgende Stil, der Ludwig XVI, den wir Zopf zu nennen gewohnt sind, blieb in seiner pseudo-klassizistischen ernsten Gebundenheit doch auch wesentlich höfische Kunst und hatte bei all seiner Vorliebe für das Schlichte und Gemessene wenig genug mit der Volksseele zu thun.

Zwei bedeutsame Kirchenbauten aus diesen Zeiten seien hier aufgeführt. Harduoin Mansart errichtete um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts den Invalidendom in Paris, der später die Ruhestätte für den großen Kaiser geworden ist, ein Zentralbau von bemerkenswerter Reinheit der Anlage und Durchführung. In der Mitte ein Rundsaal mit Säulen, daran anschließend vier Kreuzarme, in deren Ecken vier Kapellen. Darüber eine mächtige hölzerne Kuppel von eleganter Linienführung. Besonders geschickt ist der Übergang vom Viereck zu der den Kreis vermittelnden Trommel. Die Kuppel mit ihrem teilweise vergoldeten Flachschmuck ist eins der Pariser Merkzeichen geworden. Der ganze Bau, an die Peterskirche anklingend, ist von hoher Vollendung und doch von etwas kühler Wirkung, in seiner meisterhaften Verständigkeit nicht unmittelbar überwältigend.

1758 begann Soufflot die der Genoveva geweihte Kirche in Paris, die ein wechselvolles Geschick erlitt, bald als Gotteshaus, bald als Ruhmestempel; schließlich ist sie beides vereint geblieben unter dem Namen Pantheon. Ein gleicharmiges mächtiges Kreuz, überragt von einer hohen Kuppel, die sich über einem Unterbau wölbt, den ringsum ein offener Säulengang umgiebt. Die von Säulen getragene Vorhalle mit dem krönenden Giebeldreieck ist dem römischen Pantheon nachgebildet.

Die Protestanten haben sich mit notdürftigen Nutzbauten begnügen müssen und hatten nicht Freiheit genug, nach einer künstlerischen Lösung der evangelischen Kirchenbaufrage zu sinnen. Auch ihr Hauptbauwerk, die Kirche zu Charenton, welche die Hugenottengemeinde von Paris dicht vor der Grenze des hauptstädtischen Weichbildes 1623 erbaut hatte, ist mehr durch ihre Schicksale und die 1685 erfolgte Zerstörung

Digitized by Google

berühmt gewesen, als daß sie diesen Ruhm um ihrer künstlerischen Bedeutung willen verdient hätte. Es war ein rechteckiger Saal mit zwei über einander liegenden auf Säulen ruhenden Emporen, die den ganzen Raum umzogen.

5. Deutschland.

Als die Fluten sich verliefen, die dreißig Jahre lang unser armes Land verwüstet hatten, begann auch die Kunst wieder schüchtern ihr Haupt zu erheben und nach sorglicher Pflege zu rufen. Nach soviel Kampf und Vernichtung, in mitten von soviel Not und Armut konnte das neu erwachende Kunstleben nur erst ganz bescheiden sein. Vor allem aber waren die Kreise, in denen die Kunst Pflege genoß, andere geworden. Es waren jetzt wesentlich die Fürsten, die geistlichen und die weltlichen, die an ihren Höfen auch der Schönheit eine Stätte zu bereiten suchten. Wenige von ihnen freilich nur um dieses edlen Zweckes willen; die meisten, um in Ruhmsucht und Prunkliebe das Hofleben des französischen Sonnenkönigs mit seinem heiteren Glanze nachzuahmen. So entsprang die neue Kunst nicht urwüchsig dem Volksboden, sondern blieb eine höfische Gewächshauspflanze vom Hauche der Fremdländerei umweht.

Auch die römische Kirche suchte nach neuem Glanz, um ihren großen Sieg zu feiern. Sie brauchte den Ansturm der Feinde nicht mehr zu fürchten; die Gefahren, die ihr das gesamte deutsche Volk zu entreißen drohten, waren vorüber. Ihr Besitzstand war zwar geschmälert, aber nicht vernichtet. Nach heißen Kämpfen hob sie wieder zukunftssicher ihr Haupt. Da begann in ihren Kreisen ein neues Bauen und Schmücken, und die bildende Kunst fand zahlreiche Stätten reichlicher Pflege. Die Abteien und Klöster benutzten die wieder gewonnene Macht und den steigenden Reichtum dazu, sich neue Stifte zu errichten. Damals sind zumal in den bayerischen und österreichischen Landen jene stattlichen Klosterbauten entstanden, die im großen Stile gedacht als mächtige Palastanlagen mit Höfen und Gärten und stets mit einer das ganze beherrschenden prächtigen Kirche aufgeführt und dabei zumeist auch der landschaftlichen Umgebung mit so feinem Verständnis angepaßt wurden, daß sie überaus glänzende Denkmäler kirchlicher Herrschaft

Digitized by Google

und kirchlichen Kunstsinnes geworden sind. Namentlich die Benediktiner thaten sich in der Anlage solcher großen Stifte rühmlich hervor. Aber auch wo Jesuiten und die ihnen verwandten Theatiner wirksam waren, wurde das neu aufblühende kirchliche Leben mit reichen Werken der Kunst geschmückt. Und nicht nur in den Thälern und an den Strömen entstanden Kirchen und Kapellen, sondern auch in den Städten wurden zahlreiche Dome und Kirchen errichtet.

Für alle diese Kirchen blieb der aus Italien eingeführte Barockstil maßgebend, wie er seine erste Ausprägung in der römischen Jesuitenkirche gefunden hatte. So entstand auch für die deutschen Lande ein neuer katholischer Kirchengrundriß. Dabei erstrebte man vor allem eine Verbindung von Langhaus und Zentralbau herzustellen, wobei denn freilich vielfach das von der Kuppel gekrönte Querschiff zum Hauptteil des Baus wurde. Doch wußte man auch dem Langhause einen beherrschenden saalartigen Eindruck voll glänzender und heiterer Festlichkeit zu geben und so den ganzen Innenraum zu einem weiten Raume zu schaffen, in dem die Kirchgänger, von zahlreichen Altären umgeben, sich versammelten. (Abb. 72). Die Nebenschiffe wurden zumeist in einzelne Kapellen aufgelöst; über ihren Jochen brachte man gern logenartige Emporen an. Der Chorraum wurde durch Schmuck und Zier reich ausgezeichnet, durch ein Gitterwerk von der Gemeindekirche getrennt und mit kunstvollem Gestühl ausgestattet als Stätte der Priesterschaft; doch ist der trennende Lettner nicht wieder Sitte geworden. Neben dieser für diese Jahrhunderte besonders bezeichnenden Grundform blieben natürlich auch die alten Grundrißbildungen, die einschiffigen

Abb. 72. Schema einer süddeutschen Barockkirche. Motiv von der Theatinerkirche in München. (Nach H. Schmid).

Digitized by Google

und dreischiffigen Langhausanlagen ohne Querarm in Übung. Gern deckte auch bei ihnen eine Kuppel die Vierung oder besser den Raum vor dem Altarhause. Auch wurden häufig jene malerischen Zentralanlagen wiederholt, die man in Italien erfunden hatte. Die Zentralanlage blieb überhaupt bei kleineren Werken die beliebte Form.

Der Aufbau geschah selbstverständlich in den schwingenden, bauchenden, sich biegenden Formen des Barock und die angewendeten Zierformen sind die ihrer Zeit mit ihrem Kartuschen- und Rahmenwerk, ihren Fruchtschnüren und Blumengewinden, durchsetzt mit überreichlich angebrachten figürlichen Zuthaten. (Abb. 73) Aber auch die Bildungen des Rokoko und des Zopfes fanden naturgemäß ihre kirchliche Verwendung, als sie in die Kunst der Zeit ihren Einzug hielten. Vor

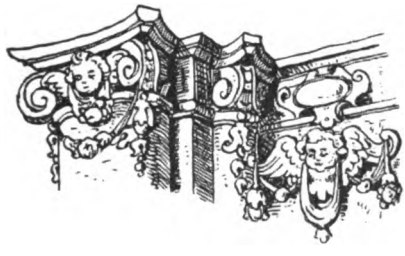


Abb. 73. Barockes Pfeilerkapitäl mit Gesimsverkröpfungen.

Abb. 74. Rokokokapitäl.

allem bekamen die Stuckarbeiter reiche Gelegenheit, ihre schmückende Kunst zu erweisen und namentlich in Verbindung mit den Freskomalern das flache Gewölbe der Decke möglichst leicht und schwebend zu machen. Und das gelang ihnen zumeist vortrefflich, denn es steckte ein großes Können, eine ungemein sichere Beherrschung der technischen Hilfsmittel und ihrer Wirkungen in der damaligen Künstlerschar. Falls reichliche Geldmittel zur Verfügung standen, wählte man gern polierten Marmor, Stucco lustro und starke Vergoldung; mußte man sich auf das Wohlfeile beschränken, begnügte man sich mit einfacher Färbung oder gar mit bloßem Weißen. Jedenfalls erstrebte und erreichte man allenthalben eine freie, heitere Würde und war doppelt froh, wenn man rauschende Pracht und majestätische Festlichkeit erzielte. (Abb. 74).

Während Italien im allgemeinen die turmlose Schauseite liebte

Digitized by Google

und beibehielt, bevorzugte man in Deutschland, unverkennbar unter der Nachwirkung des mittelalterlichen Kathedralbaus, die zweitürmige Stirnseite. Dabei wurden besonders die Turmhauben ein beliebter Tummelplatz für die bildnerische Laune der Baumeister, die mit einander wetteiferten, der Sitte gewordenen Zwiebelform immer neue malerische Reize abzugewinnen. Eintürmige Kirchen bleiben innerhalb dieser ganzen barock-malerischen Richtung selten. Wo sie vorkommen, sind sie holländischer Herkunft, denn dort im Land der Glockenspiele brauchte man stark durchbrochene Türme mit lustigen Stockwerken. Von da kamen sie vornehmlich nach dem protestantischen Norden.

Als die erste richtige Barockkirche gilt der Dom zu Salzburg, von Solari 1614—28 erbaut, unmittelbar italienischer Import. Das gesamte Langhaus wirkt als ein großen Raum, die Seitenschiffe sind in einzelne Kapellen aufgelöst, die nur durch schmale Durchgänge mit einander in Verbindung stehen. Reicher Schmuck belebt den schönen Bau, dessen Hauptvorzug in den wundervollen Verhältnissen der Linien und in der harmonischen Ruhe der Gesamterscheinung liegt.

Unter mehreren bedeutsamen Kirchen, die Fischer von Erlach aufgeführt hat, ist die 1716—37 erbaute Karlskirche in Wien die berühmteste, eine der eigenartigsten und glänzendsten Schöpfungen des frei über die Massen und Formgedanken verfügenden deutschen Barockstils. Es ist eine Zentralanlage mit einer ovalen Kuppel; eine breite Schauseite mit einer von sechs korinthischen Säulen getragenen Vorhalle und zwei seitlich angebrachten Turmsäulen nach Art jener des Mark Aurel in Rom sind ihr vorgelagert und erhöhen die starke dekorative Wirkung des Baus.

Ein gleichfalls sehr eigenartiges und selbständiges Werk, das den Langhausbau mit vielen Eigentümlichkeiten der Zentralanlage verbindet, ist die katholische Hofkirche in Dresden, 1739—54 von Chiaveri erbaut. Eine auf beiden Schmalseiten halbrund geschlossener Mittelraum mit reicher Pfeilerbildung, ringsumlaufend ein schmales Seitenschiff mit Empore, und hinter ihm in den Diagonalen sechseckige Kapellen, in den Langseiten je ein die doppelte Breite des ersten messendes zweites Seitenschiff. Der Chor ist völlig in dem Gesamtraum einbe-

Digitized by Google

zogen und nur durch eine niedere Schranke von der Gemeindekirche getrennt, also kein selbständiges Bauglied, sondern nur ein abgegrenzter Platz innerhalb des allgemeinen Raumes Das Ganze ist ein herrlicher Saal von festlicher Pracht, ausgeführt in dem malerischen Gewande des italienischen Barock. Die Außenseiten sind überreich mit zahllosen wirkungsvollen Standbildern von Heiligen besetzt. Der Turm über dem Haupteingang, eine Fortbildung berninischer Gedanken, steigt so leicht und kräftig, so luftig und malerisch in die Höhe, wie kaum ein anderer Kirchturm jener Zeiten. Noch vor fünfzig Jahren verspottete man dieses glänzende Bauwerk als den Dresdener Zuckerkasten. Wir, die wir der damaligen romantischen Stimmung entwachsen sind, haben auf's neue gelernt, die Kirche nach ihrer geschichtlichen Bedeutung zu würdigen, und verstehen und genießen deshalb die Schönheiten ihres fröhlichen Reichtums mit vollem Behagen.

Ganz anders als die glanzvolle Entwicklung des katholischen Kirchenbaus verlief die des Protestantismus. Hier fehlten vor allem zumeist reichliche Baugelder, die Armut blieb im ganzen vorherrschend. Auch legte man auf die äußere Kunstentfaltung kein großes Gewicht, sondern erörterte und pflegte in erster Linie die innere Glaubenswelt. Doch konnte sich naturgemäß die protestantische Christenheit auf die Dauer künstlerischen Einwirkungen nicht entziehen, und in ihr selbst erstanden Männer, die darüber nachsannen, wie man für den Gottesdienst einer evangelischen Gemeinde ein Haus bauen könne, das alles von sich fern halte, was nach katholischem Meßopfer aussähe, allen Bedürfnissen der neuen Art der Gottesverehrung durchaus angemessen wäre und doch sich dabei als ein Haus voll feierlicher Würde darstelle. Dieses Sich-auf-sich-selbst-besinnen auch in Fragen des Kirchenbaus entsprach ganz dem Zuge des damaligen Protestantismus, der aus der starren Lehrerörterung der Orthodoxie das Tiefste und Beste des Evangeliums in die praktische Gestaltung und Hervorbringung christlichen Lebens herüber zu retten suchte und mit seiner Forderung lebensvoller Frömmigkeit und werkthätigen Christentums wie mit seiner innig beschaulichen Glaubensart nicht nur die Herzen der Theologen bewegte, sondern auch die Geister der Philosophen in Anspruch nahm und im frommen Liede der Dichter wie in der heiligen Sprache der großen

Digitized by Google

protestantischen Musiker seinen starken herzlichen Widerhall so gut fand wie in der Bauweise evangelischer Kirchenarchitekten.

Der erste, der eine Art Lehre vom Wesen des protestantischen Kirchenbaus ersann und beschrieb, war der Ulmer Ratsherr Joseph Furttenbach (1591—1667), der nach dem westfälischen Friedensschlusse die evangelischen Gemeinden treuherzig und in wohlthuender Nüchternheit, aber auch mit wenig Klarheit und ohne jeden künstlerischen Sinn zu belehren trachtete, wie sie ohne große Kosten mittelgroße schlichte Kirchengebäude aufrichten könnten, damit sie ihrem Gottesdienste wohl entsprechende Heimstätten schüfen.

Wertvoller waren die Erörterungen Leonhard Sturms (1669 bis 1729), der, nicht als Baumeister hervorragend, um der großen und selbständigen Entschiedenheit willen Dank verdient, mit der er seine Kunst auf wissenschaftliche Grundlagen zu stellen suchte und dabei immer wieder kräftig betonte, wie beim protestantischen Kirchenbau nicht ein äußeres Schönheitsgesetz, sondern lediglich die Liturgie maßgebenden Einfluß auf die bauliche Grundgestaltung haben dürfe. Aus der inneren vertieften Subjektivität heraus, mit der er durchaus ein Kind seiner Zeit war, hat er unermüdlich gesonnen, wie eine protestantische Kirche am zweckmäßigsten einzurichten sei, und hat dabei nicht vor Vorschlägen zurückgeschreckt, die freilich mit dem mittelalterlichen Herkommen direkt brachen, aber doch höchst verständig und beachtenswert waren. Sie sind damals und später auch viel beachtet worden, weil denn immer, sobald evangelische Baumeister sich von der kirchlichen Überlieferung los machten und unbefangen aus dem Geiste ihrer Gemeinden heraus bauen wollten, ganz von selbst sich ihre Gedanken auf eine mehr zentrale Anlage lenkten, wie sie Sturm in mannigfachster Grundrißgestaltung ersonnen hatte.

Während in der katholischen Kirche die damaligen bedeutsamsten Baumeister große Leute mit mancherlei Titeln und Ämtern waren, sind es bezeichnenderweise zumeist schlichte Werkmeister, die in protestantischen Landen die bemerkenswertesten Bauten aufgeführt haben, ohne großen Aufwand von dekorativer Kunst und phantastisch-malerischem Reiz, aber mit liebevoll nüchternem Sinn und mit tüchtigem Können.

Digitized by Google

Im Erzgebirge entstand ein bedeutsamer Bau von der Hand eines Tischlers Roth, der 1684—88 in Karlsfeld eine kleine Kirche gestaltete, im Inneren annähernd die Form eines Quadrats mit abgeschrägten Ecken, in welche letzteren die balkonartigen Emporen verlegt wurden. Der Altar ist mit der Kanzel, die aus der hinter ihm liegenden Wand entspringt, und dem Orgelchor, der im oberen Teile dieser Wand sich als Nische öffnet, zu einer wirkungsvollen Gruppe vereinigt. Damit war ein Gedanke wieder aufgegriffen, der uns zuerst in der Wilhelmsburg zu Schmalkalden entgegen getreten ist und der innerhalb des Protestantismus nie ganz vergessen wurde. Wenn auch diese Zusammenfassung von Kanzel, Altar und Orgel nicht allzu häufig beliebt wurde, so ist doch die Herstellung eines Kanzelaltars d. h. die Verbindung von Altar und Kanzel in der Hauptachse das ganze 18. Jahrhundert hindurch das wesentliche Kennzeichen evangelischer Kirchen geblieben und namentlich auf dem Lande immer wieder mit neuen Abwandlungen hergestellt worden.

Der Großmeister unter den deutsch-evangelischen Kirchenarchitekten und seinem Zeitgenossen dem Thomaskantor Joh. Sebastian Bach in gut protestantischer Kunst ebenbürtig, war der Ratszimmermeister Georg Bähr in Dresden (1666—1738), der nachdem er einige kleinere bauliche Vorversuche glücklich erledigt hatte, die dortige Frauenkirche schuf, die heute als ein geradezu bahnbrechendes Werk und als die höchste Ausbildung des evangelischen Kirchenbaus gilt. Es ist eine Zentralanlage. Über dem weiten Gemeinderaum, der mit konzentrischen Sitzreihen und einer überreichen Emporenanlage versehen ist, erhebt sich die berühmte gewaltige Kuppel, die in so eigenartiger Weise ohne Trommel aus dem Dache herausgezogen ist und dabei in so unvergleichlicher Anmut und Würde ihrer Linienführung nach oben ragt, daß man es hat wagen dürfen, sie die schönste Kuppel der Welt zu nennen. An den Gemeinderaum schließt sich das Altarhaus an, in dem sich Kanzel, Altar, Lesepult und Orgel mit Orgelchor befinden. Die ganze Kirche ist „von Grund aus bis oben hinauf gleichsam ein einziger Stein“ und in ihrer ernsten schlichten Form ein ungemein bezeichnendes echt protestantisches Gegenstück zu der üppigen Pracht der nicht fern von ihr errichteten katholischen Hofkirche. Sie ist nicht

Digitized by Google

ohne erhebliche Mängel, aber doch ein unvergleichlich großartiger Bau durch ihren neuen Grundrißgedanken und die staunenswerte Technik der Ausführung.

Neben ihr verdient vor allem die große St. Michaeliskirche in Hamburg genannt zu werden, die 1750—62 von Sonnin erbaut wurde. Der außerordentlich kühn konstruierte, durch keine Säulen beengte Innenraum faßt eine große Gemeinde und ist als griechisches Kreuz ausgeführt. Ein Kreuzarm ist als Altarraum gedacht, die Kanzel steht seitlich zu Beginn des Chors. Doppelte Emporen umziehen den Bau in geschickter Schweifung ihrer Linie. So ist ein großer, freier und feierlicher Raum gestaltet worden, der die Einheit der in ihm versammelten Gemeinde vortrefflich zum Ausdruck bringt.

Die Malerei und Bildnerei jener Zeit hat in Deutschland auf kirchlichem Gebiete keine Blüte erlebt. Weltberühmt war wohl einige Jahrzehnte lang Raphael Mengs (1728—1779), der in Rom ansässig war, von dem aber auch in seiner deutschen Heimat Altarbilder vorhanden sind z. B. das der katholischen Hofkirche in Dresden. Heute muten uns diese Bilder, in denen er die Schönheit Raffaels mit dem Farbenzauber Correggios und der sanften Weichheit Guido Renis in ausgeklügelter Berechnung zu vereinigen strebte, recht unbedeutend an, aber wir rühmen an ihm, daß er in einer Zeit der überschwenglichen und überhitzten Kunstpflege nach ruhigem Maß und stiller Größe mit Mühe und nicht ohne Erfolg gesucht hat.

Digitized by Google

IV. Abschnitt.

Die kirchliche Kunst im 19. Jahrhundert.

1. Baukunst.

Wenn in den folgenden Zeilen die kirchliche Kunst des 19. Jahrhunderts nur ganz flüchtig berührt wird, so liegt das nicht etwa daran, daß dieses Zeitalter auf diesem Gebiete besonders arm und thatenlos gewesen wäre. Es hat vielmehr eine sehr große Beweglichkeit in dieser Kunstbethätigung geherrscht. Aber dieses bewegliche Leben, das in schneller Hast die alten mittelalterlichen Stile auf's neue durchlief, hat doch so wenige eigene Gedanken gezeigt und so wenige überragende Werke gezeitigt, daß für die Zwecke dieses Buches ein rascher Überblick genügen kann, so lehrreich es auch an und für sich sein könnte, eingehender die inneren Triebkräfte dieser merkwürdigen Zeit und ihre künstlerischen Leistungen zu erörtern. Hier genüge demnach folgendes.

Als das 19. Jahrhundert heraufstieg, war die Herrschaft des künstlerischen Klassizismus nach kurzer Regierungsdauer bereits wieder im Sinken begriffen. Doch wurde gerade damals die bezeichnendste Schöpfung dieses Stils in Angriff genommen, die Madeleinekirche in Paris, 1806 von Vignon begonnen, erst 1842 vollendet. Das Gebäude stellt äußerlich vollkommen einen ringsum mit Säulen umgebenen klassisch korinthischen Tempel in mächtigen Abmessungen dar, gerade wie die nicht weit von dieser Kirche liegende im gleichen Stil und Baustoffe ausgeführte Börse. Das Giebelfeld der südlichen Hauptschauseite zeigt ein in Flachbildnerei gestaltetes jüngstes Gericht — das ist so ziemlich der einzige christliche Anklang an dem Äußeren des kolossalen Tempels. Erst im Innern des wirkungsvoll von oben erleuchteten Raumes nimmt man wahr, daß es ein christliches Gotteshaus sein soll, in dem man sich befindet.

Inzwischen hatte man in Schottland begonnen, für das verachtete

Digitized by Google

Mittelalter neue Teilnahme zu gewinnen und sich dabei auch der vielgeschmähten Gotik wieder zu zuwenden, und nachdem man ihre Bauten zunächst zum Ziele reger wissenschaftlicher Forschung gemacht hatte, begann man auch bauliche Versuche in diesem Stile zu unternehmen. Diese rückwärts gerichtete Geistesströmung machte sich rasch auch in England Bahn, wo Pugin begeistert für die Kunst der Gotik eintrat und hier gelangte man auch bald zu bedeutender Fähigkeit, den alten Stil, der ja gerade auf den britischen Inseln mit besonderer Zähigkeit gepflegt worden war, neu und kräftig zu beleben. Es dauerte nicht lange, so begann es sich auch in Deutschland ähnlich zu regen, der Sinn für die Zauber der mittelalterlichen Vergangenheit wurde lebendig, die Romantik hielt ihren siegreichen Einzug. Anfangs stieß dabei das überkommene klassizistische Empfinden mit dem neu-alten Stilgefühl etwas unsanft zusammen und führte zu allerlei wunderlichen Kunstgebilden, aber rasch bezwang doch die romantische Vorliebe für das Alte die Weise der jüngsten Vergangenheit, und so liebevoll und ernst vertiefte man sich in die lang verhöhnte Art der Väter, daß man sich nun gar nicht genug in ihrem Lobe thun konnte und den gotischen Stil schlechtweg als den christlichen und gleichzeitig auch als den rechten deutschen bezeichnete. Dabei waren es bezeichnenderweise nicht die eigentlichen deutschen Werke der Spätgotik mit ihren mannigfaltigen echt vaterländischen Abwandlungen und Baugedanken, für die man sich begeisterte; sie verwarf man vielmehr als Entartung des rechten Stils; die Hochgotik allein, jene planmäßig nüchterne Bauart mit ihren geometrisch konstruierbaren Formen war es, für die man schwärmte.

Das bezeichnende Denkmal dieser romantischen Begeisterung für die Gotik ist der erneuerte Kölner Dom. Daß man das ehrwürdige Gebäude nicht als Ruine lassen dürfe, daß es eine Ehrenpflicht für das deutsche Volk sei, dieses riesige Gotteshaus zu vollenden, wurde in beweglichen Worten dargestellt und von der Stimmung der Zeit gläubig und opferwillig aufgenommen. Friedrich Wilhelm III stellte sich an die Spitze dieser Bewegung und half in diesem neubelebten Sinn für solche alte Herrlichkeit zunächst den fertigen Chor, die Priesterkirche, in alter Pracht wieder herzustellen. Sein romantischer Sohn

Digitized by Google

und der gesteigerte Nationalsinn beschlossen die Vollendung. Bei der Grundsteinlegung, zunächst zum Portal zwischen den beiden Türmen, im Herbst 1842 sprach der König in seiner idealen Weise: „Wir wollen das schönste Thor der Welt erbauen, für Deutschland ein Portal, durch das eine gute und große Zeit einzieht. Von des Vaterlandes Herrlichkeit soll fortan dieser Bau zeugen, ein Werk des Brudersinnes aller Deutschen aller Bekenntnisse, des Brudersinnes, der ihnen geworden ist, daß die deutschen Völker eins sind mit dem göttlichen Hause.“ Als kirchliches Nationaldenkmal ward der Dom von Katholiken und Protestanten im Verein vollendet und nach vier Jahrzehnten ist der hohe Bau von dem deutschen protestantischen Kaiser eingeweiht worden.

Damit war der Anfang gemacht von einer ganzen Reihe von gotischen Kirchenbauten die nun rings aus dem Boden wuchsen, denn man empfand eine helle Freude daran, die alten Formen mit neuer Kunst wieder zu beherrschen und herrliche Säulenhaine und märchenhaft dämmernde Kirchenhallen aus eigener Kraft erstehen zu lassen. Diese neugewonnene geschichtlich gelehrte Stilkunde machte aber auch den Anfang zu den zahllosen Kirchenerneuerungen, die seitdem durchgeführt wurden und dem künstlerischen Eigengefühl des 19. Jahrhunderts gerade kein günstiges Zeugnis ausstellen. Man grämte sich nicht nur über Kirchenbauten, die im Sturme der Zeiten unvollendet liegen geblieben waren und die man nun stilecht fertigzustellen versuchte, sondern man ärgerte sich auch über die mancherlei Zuthaten und Einbauten, die spätere Geschlechter aus ihrem Bedürfen heraus und in der Sprache ihrer eigenen Zeit an den alten Kirchen angebracht hatten und warf aus grundfalschem Stilgefühl um der vermeintlichen Einheitlichkeit willen pietätlos und unbarmherzig heraus, was mit dem ursprünglichen Stil des Gebäudes in Widerspruch zu stehen schien. Was man aber an die Stelle dieser eigenartigen Veränderungen späterer Tage setzte, war ein ödes Nachgebilde toter Formen und führte zu einem starren Einerlei. Denn es blieb ein Wahn, wenn die geschichtlich geschulten Baumeister der romantisch gerichteten Jahre glaubten, daß sie sich so in den Geist vergangener Zeiten hinein versetzen könnten, um aus diesem alten Geiste heraus zu bilden und zu bauen. Es war doch immer nur der Herren eigener Geist, in dem die alten Zeiten

Digitized by Google

sich beſpiegelten, und was ſie ſchufen war eine innere Unwahrheit, wenn es auch gerade aus Wahrheitsliebe ſo geſchaffen wurde. Dieſe ſtilvollen Erneuerungen und Neubauten ſind eben nie und nimmer wirklich gotiſche Kirchen geworden, ſondern Gebäude, die zeigen, wie man juſt im 19. Jahrhundert die Kunſtſprache des Mittelalters auffaßte und nachzuahmen wußte.

Die geſteigerte Fähigkeit, vergangene Formen nachbilden zu können, führte naturgemäß dahin, daß man auch in anderen Bauſtilen der Vergangenheit zu bauen lernte. Blieb auch der gotiſche Stil immer der bei weitem bevorzugte, ſo machte man doch hin und wieder den Verſuch, auch in einer anderen Kunſtſprache zu reden — zumal die eigene Sprache im Laufe dieſer geſchichtlich gerichteten Jahrzehnte um all des Forſchens in alten Dialekten willen gänzlich verſtummte. Namentlich der kunſtſinnige und opferfreudige Bayernkönig Ludwig I ließ es ſich angelegen ſein, ſeine Reſidenzſtadt an der Iſar auch in kirchlicher Beziehung zu einer wahren Muſterkarte der geſchichtlichen Stile zu machen. Er ließ eine altchriſtliche Baſilika nach italieniſcher Art nachbilden und von Ziebland die Baſilika des heiligen Bonifazius errichten, einen großen fünfſchiffigen Bau mit 66 Marmorſäulen und offenem reich vergoldeten Dachſtuhl. Die Allerheiligen-Hofkirche mußte Klenze im byzantiniſch-romaniſchen Stil nach Motiven der Markuskirche in Venedig und vor allem der Capella Palatina in Palermo erbauen. In der Vorſtadt Au errichtete Ohlmüller die Mariahilfkirche als dreiſchiffige Hallenkirche im frühgotiſchen Stil. Und in der von Gärtner aufgeführten Ludwigskirche klingen italieniſch-romaniſche Töne nach.

Übrigens hat ſich auch die katholiſche Kirche allmählich wieder den Renaiſſanceformen erſchloſſen, nicht ohne Widerſpruch, denn ſie galten als Verweltlichung, aber doch mit Erfolg. Und ihr größter derzeitiger Bau, die Herz-Jeſu-Kirche auf dem Montmartre in Paris, die mit ihrer mächtigen Kuppel auf ragender Höhe die ganze weite Seinestadt beherrſcht, zeigt neben den Formen des ſtrengen Übergangsſtils auch die fruchtbare und wirkungsvolle Anwendung von Renaiſſancegedanken.

Die Geſchichte des proteſtantiſchen Kirchenbaus ſchloß ſich der all-

Digitized by Google

gemeinen Kunstentwicklung des 19. Jahrhunderts aufs Engste an. Das war naturgemäß, aber hier von besonderem Übel. Denn wenn die katholische Kirche auf die Kunstweise des Mittelalters zurückgriff, so kehrte sie doch eben nur in ihre eigene Vergangenheit zurück. Wenn aber die evangelischen Gemeinden für christlich und kirchlich nur die Stile gelten lassen wollten, die vor der Reformation der künstlerische Ausdruck des Zeitempfindens waren, also vor Luther und Zwingli, so brachen sie schlechthin mit ihrer eigensten Vergangenheit und verleugneten mit einer geradezu unbegreiflichen Blindheit alles was ihre eigenen Väter in dieser Beziehung ersonnen und geschaffen hatten.

Man kann schon von den ersten Tagen der Reformation an leise Spuren einer selbständigen und evangelisch eigenartigen kirchlichen Bauweise wahrnehmen. Dieser Drang, sich auszuleben und eigenes zu gestalten hatte von Geschlecht zu Geschlecht zugenommen und das 18. Jahrhundert war voll von Bestrebungen gewesen, sich in einer wirklich protestantischen Kirchenbaukunst zu bethätigen und köstliche Leistungen von mustergiltigem Werte waren damals erstanden. Das war nun mit einem Schlage vorüber. Man schielte über die eigene Vergangenheit hinweg nach den Kathedralen des Katholizismus, aus denen die Väter einst geflohen waren und schämte sich dessen, was seit drei Jahrhunderten in der eigenen Mitte treuherzig erdacht und mit künstlerischer Unbefangenheit echt evangelisch gebildet worden war. Die schönen Kirchen der protestantischen Barockzeit wurden verachtet und geschmäht, aber man begeisterte sich für die dämmernde Zauberpracht der alten Dome mit ihren Säulenwäldern und bunten Fenstern, vor allem mit ihrem prächtig schimmernden Priesterchor, über dem eine geheimnisvolle Weihe lag. Man berauschte sich an allerlei ästhetischen Gefühlen und schönen Formen und vergaß, daß ein evangelisches Gotteshaus nicht nur stets würdig, sondern auch zweckmäßig gestaltet sein müsse und deshalb ganz von selbst anders auszusehen habe, als eine katholische Kirche. Denn ist Kultus und Liturgie in beiden Bekenntnissen von einander verschieden, so müssen auch die Räume, die für diese Gottesdienste geschaffen werden, in Anlage und Aufbau weit von einander verschieden sein.

Bei Schinkel war noch ein großes Schwanken wahrnehmbar.

Digitized by Google

Er war Kenner genug, um den hohen Wert der protestantischen Kirchenbauten aus dem 18. Jahrhundert vollauf zu erkennen. Aber er war durch die aufkommenden romantischen Neigungen seiner Umgebung behindert und selbst der Gotik sehr zugethan. So pendelte er zwischen evangelischer Grundauffassung und mittelalterlicher Kirchenbildung, wie zwischen malerischen und antiken Formen hin und her und konnte es fertig bringen, für eine und dieselbe Kirche einen und denselben Plan in zweierlei Ausführungen zu entwerfen: antik und gotisch. Seine Nikolaikirche in Potsdam ist in ihrem Grundgedanken wohl protestantisch ersonnen, aber ihre Ausführung in antiker Weise ist plump und ungeschickt. Und seine Werderkirche in Berlin, die er gotisch baute, ist nach Anlage und Aufbau gänzlich mißglückt.

Den Sieg der Gotik führte in Deutschland die Nikolaikirche in Hamburg herauf, die nach einem scharfen Wettbewerb von dem Engländer Scott als mächtige Kathedrale aufgeführt wurde (1846 bis 1863.) Seitdem galt es in den maßgebenden kirchlichen Kreisen für ausgemacht, daß eigentlich nur die Gotik für protestantische Kirchen in Frage kommen könnte, und daß auf jeden Fall die mittelalterlichen Kathedralen die eigentlichen Vorbilder für evangelische Gotteshäuser sein müßten. Man sah dabei freilich allmählich ein, daß man auf die verpönten Emporen doch nicht ganz verzichten könne, gestaltete die Querschiffe möglichst breit und kurz, legte unter die Vierung einen saalartigen Hauptraum, aber von den Grundforderungen des alten Kathedralstils ging man doch nicht ab, auch dann nicht, als man die Gotik als einzig kirchenwürdigen Stil etwas überdrüssig bekommen hatte und nun auch noch die romanischen Formen, ja selbst die der italienischen Renaissance heranzog; wofür die romanische Kaiser-Wilhelms-Gedächtniskirche in Berlin und der in derber Renaissance errichtete Dom ebenda die umfangreichsten und abschreckendsten Beispiele zugleich sind, da sie den eigentlichen Zweck des Gebäudes, die Benutzung für den evangelischen Gemeindegottesdienst in der Hauptanlage gänzlich beiseite gelassen und den alten Kathedralstil nur mühsam für den protestantischen Kultus zurecht gequält haben. Man soll aber ein Bauwerk nicht von außen nach innen errichten, sondern zunächst seinen Zweck im Auge haben, ehe man an das äußere Kleid und den Schmuck denkt.

Digitized by Google

Vollends verhängnisvoll für die protestantischen Kirchen ist die Erneuerungssucht des geschichtlichen Zeitalters geworden, die schon bei der Wiederherstellung katholischer Gotteshäuser genug Unheil angerichtet hatte. Was hier in den Kirchen als Zuthat und Einbau zu finden war, sind zumeist Ergänzungen gewesen, die von den evangelischen Gemeinden für nötig befunden wurden, weil sie die übernommenen Kirchen aus der mittelalterlichen Vorzeit für sich möglichst zweckmäßig einrichten mußten. Natürlich hat da jedes Geschlecht in den Formen seiner Zeit gebastelt und gebaut. Es sind dabei recht buntscheckige Gebilde herausgekommen, aber sie waren zumeist zweckmäßig und immer innerlich wahr. Nun begann mit einem Mal das Schelten auf die Kanzelaltäre, die großen Orgelchöre und die hölzernen Emporenbauten — das sei alles stilwidrig und häßlich, also müsse es entfernt werden, damit man die Kirche recht einheitlich in ihrem ursprünglichen Stile herstellen könne. Dieser ursprüngliche Stil hatte sich nun zwar auch schon oft genug während der ersten Bauzeit verändert, manche Kirche war in frühgotischer Weise begonnen und in spätgotischen Formen beendet worden, zeigte also von vornherein schon keine volle Stileinheitlichkeit im modernen Sinne. Was half es? Es mußte heraus, was nicht gotisch war und so begann ein Wüten und Stürmen, ein Wegreißen und Neubemalen, das als stillvolle Restauration viel gepriesen und hoch gerühmt wurde, aber in seinen unheilvollen Folgen nicht weniger barbarisch war, als der so verabscheute Bildersturm von ehedem. Liebe, trauliche Bauten wurden vernichtet, an ihre Stelle trat die öde Langweile, das starre Einerlei, das man dann noch befriedigt „stilvoll" zu nennen sich erdreistete. Und kein Werk der Väter war vor dieser Erneuerungsseuche sicher. Wie eine ansteckende Krankheit ging es unbehindert und folgenschwer voll Sieg und Verderben durch die Lande, dieses abscheuliche stilvolle Restaurieren.

Natürlich mußten im lieben deutschen Vaterlande alle diese stilvoll-romantischen Gedanken auch fein säuberlich „auf den Begriff" gebracht werden. Ihr Niederschlag sind allerlei Leitsätze, Regulative und Ratschläge, die seit den fünfziger Jahren von Kirchentagen und Kirchenkonferenzen beschlossen wurden, wobei denn die jeweilige neue Fassung immer gegen die vorige eine kleine Milderung und Erweichung erfuhr,

Digitized by Google

wie es dem von der romantischen Stimmung sich allmählich entfernenden, nach eigenen Gedanken hin fortschreitenden modernen Bewußtsein entsprach. Auch sind diese Lehrsätze nur in wenigen Ländern wirklich streng befolgt worden; in ihrer letzten amtlichen Form wurden die Ratschläge sogar von der größten deutschen Landeskirche einfach unberücksichtigt beiseite gelegt. Denn man hat einzusehen begonnen, daß diese romantische Richtung seinerzeit vielleicht nötig gewesen ist, aber jedenfalls durchaus überwunden werden muß, und daß man bei der Errichtung evangelischer Gotteshäuser nicht in erster Linie auf die formale Schönheit, sondern auf die liturgische Zweckmäßigkeit zu achten hat, daß also Grundriß und Anlage die Hauptsache sei und nicht das von irgend einem vergangenen Stile hergekommene Schema.

In diesem Sinne ist in den letzten Jahrzehnten eine lebhafte, siegreich fortschreitende Bewegung entstanden, als deren Hauptwortführer der Theologe Sulze, der Kunsthistoriker Gurlitt und der Baumeister March zu nennen sind. Durch die Wirksamkeit dieser und anderer Männer ist den evangelischen Gemeinden auf's neue zu Gemüte geführt worden, daß ihre Gotteshäuser von denen der Katholiken grundverschieden sein müssen und daß man gut thue, an der geschichtlichen Entwicklung des protestantischen Kirchenbaus wieder anzuknüpfen, da wo dieselbe durch die Romantik jäh unterbrochen worden ist Seitdem hat man wieder das Hauptgewicht auf den zusammenfassenden Gemeinderaum gelegt, vielfach auf besondere Choranlagen verzichtet und Kanzel und Altar wieder gemeinschaftlich in die Hauptachse der Kirche gelegt, wie das im 18. Jahrhundert geschah. Ebenso hat man Orgel und Orgelchor gern im Angesicht der Gemeinde aufgestellt, wie das auch schon eine Zeit lang Sitte gewesen ist, und als neueste That auf diesem Gebiete hat man in zwei Kirchen Krefelds einen Gedanken des Theologen Spitta verwirklicht, und Orgel nebst Orgelchor nicht hoch über der Kanzel, sondern hinter ihr, nur wenig über dem Kirchenfußboden des Altarplatzes angebracht, eine vielverheißende äußerst glückliche Neuerung.

Aber auch da, wo man von solchen radikalen Änderungen, die doch zumeist nur eine pietätvolle Rückkehr zur Vätersitte ist, noch nichts wissen will, wo man also an einem wirklichen Chorraum mit seitlicher

Digitized by Google

Stellung der Kanzel und Anlage der Orgel im Rücken der Kirchenbesucher festhalten zu müssen glaubt, ist man doch immer mehr zu einer Zusammenfassung der Gemeinde fortgeschritten, hat die Kirchen möglichst verkürzt und verbreitert und auch da eine Art Zentralanlage erstrebt und erzielt, wo man von der kostbaren Kuppelkrönung abgesehen hat.

Die Not der Großstädte vor allem hat auch in Deutschland Gedanken wachgerufen und verwirklicht, die bei den englischen und amerikanischen Freikirchen sich schon lange mit schönem Erfolge durchgesetzt haben: den gottesdienstlichen Raum mit allerlei anderen Räumen baulich zu verbinden, deren eine Gemeinde bedarf, also Pfarrwohnungen, Versammlungssäle, Vereinszimmer u. a. m. der eigentlichen Kirche anzugliedern und auf diese Weise ein vollständiges Gemeindehaus zu errichten, bei dem dann der Saal für den Gottesdienst der beherrschende Mittelpunkt, aber doch nur der eine Teil einer ganzen Baugruppe ist. Einige in dieser Richtung gemachte Anfänge lassen darauf schließen, daß hier eine sehr eigenartige und segensreiche Entwicklung zu erwarten ist.

2. Malerei und Bildnerei.

Der größte deutsche Kirchenmaler des 19. Jahrhunderts ist Peter Cornelius (1783—1867) gewesen, obgleich er eigentlich gerade kein Maler war, denn er verschmähte allzusehr den Reiz der Farben. Aber er war ein gewaltiger dichterischer Geist und kühner Zeichner, dabei voll kräftigen Könnens. Ihm kam es bei seinen Darstellungen vornehmlich auf die Größe der Gedanken an. Er wollte die Leute, die seine Bilder sahen, belehren und veredeln und geheimnißte eine ungemeine Menge von tiefsinnigen Beziehungen hinein. Dabei war er in der katholischen Kirche geboren und blieb ihr mit frommem Sinn und milder Treue zugethan, auch als er zum Maler des protestantischen Königshauses nach Preußens Hauptstadt berufen wurde. Wenn nun auch die tiefste Religiosität allein nicht zur Kunst befähigt und die höchste Weisheit noch lange kein Bild giebt: er war doch eben noch mehr als fromm und weise, er war wirklich ein Künstler und stellte seine großen Gedanken in all der Herbheit dar, in der er sie innerlich

Digitized by Google

schaute. Und so hat er es wagen dürfen, in der Ludwigskirche zu München ein jüngstes Gericht zu malen, dem man die christlich-italienische und mittelalterlich-romantische Abstammung wohl ansieht und das man doch als das selbständige Werk einer großen künstlerischen Kraft bezeichnen muß. Freilich, die gedankentiefe herbe Größe dieses Meisters ist lange nicht so volkstümlich geworden, wie die weiche Schönheit seines nazarenischen Genossen, des zur katholischen Kirche übergetretenen Overbeck, der in seinem sinnigen romantischen Wesen der Maler der religiösen Weltentsagung geworden ist und recht eigentlich der Vater jener weltflüchtigen, unsinnlichen Kunst, die heute in weiten Kreisen als die eigentlich fromme gilt. In dieser gläubigen Kunst muß jede Kraft ängstlich vermieden werden, die schöne Linie, der strenge Aufbau, die innige Empfindung allein thut es. Ängstlich gilt es die geheiligte Überlieferung zu wahren, die von den Praraffaeliten zu dem großen Urbinaten selbst und von ihm durch Vermittlung seiner Nachtreter auf die Nazarener der jüngsten Vergangenheit übergegangen ist. Da ist kein Verlassen dieser Bahn gestattet, kein eigenes Schauen, keine selbständige Beobachtung der Natur: alles ist bei jedem biblischen Vorgang, bei jeder biblischen Gestalt streng vorgeschrieben, die Tradition steht hoch über der freien Empfindung, die Überlieferung gilt mehr als die heilige Kunst des Einzelnen. Eine unerträgliche Unwahrhaftigkeit lastet auf dieser ganzen frommen Malerei, wie sie nun fast ein Jahrhundert lang vom großen Publikum und der hohen Geistlichkeit gebieterisch gefordert wird. Natürlich haben sich darum ernstere und gewissenhafte Künstler selbständiger Art von dieser kirchlichen Kunst ganz fernhalten müssen, denn wenn einer von ihnen wagte, einen biblischen Vorgang so darzustellen, wie er selbst ihn innerlich erschaute und nicht, wie die Kirche und der von ihr regierte herrschende Kunstgeschmack das vorschrieb, dann erhob sich unter den geistlichen Würdenträgern und den wirklich kirchlich gesinnten Gemeindegliedern ein Sturm des Widerspruchs: das sei keine Kunst mehr, denn es fehle das Schöne! Ja, dieses Schöne. Es war ein ganz bestimmtes Ideal mit langen Nasen (die immer zur Frömmigkeit gehören), weichen Zügen, innig sentimentalen Augen, wallenden wohl pomadisierten Locken, gut gepflegten langen Bärten, feierlich gemessenen Gebärden und schön geschwungenen

Digitized by Google

bunten Faltengewändern aus weicher Wolle. Und wer glaubte, einmal inneres frommes Leben auch aus häßlichen Köpfen und arbeitsgebeugten Gestalten herausleuchten lassen zu sollen: anathema sit! Schön ist nur, was weich und süß ist, schön ist nur, was seit Jahrzehnten in immer gleicher Weise dargestellt wurde als ein zweiter oder dritter Aufguß raffaelitischer Gestalten; wer mit eigenen Augen sieht und mit eigenen Händen bildet, liefert nur eine „ruchlose Karikatur des Heiligen" wie jener lutherische Pastor beim Anschauen von Max Klingers Kreuzigung zu sagen den unverfrorenen Mut hatte. Aus denselben Kreisen kann man denn Äußerungen hören, daß die modernen Maler nichts taugten, wohl aber seien Cornelius und Kaulbach die rechten Vorbilder: so wurden in einem Atem diese beiden Maler von solchen frommen Männern genannt, die meinten über Kunst reden zu dürfen und zu müssen und eben durch diese Nebeneinanderstellung allein bezeugten, daß sie von wirklicher Kunst gar nichts verstanden.

Der Widerspruch gegen diese geheiligte romantische Überlieferung konnte nicht ausbleiben. So fern sich auch die meisten bedeutenderen Künstler aus Furcht vor dem geistlichen Anathem der kirchlichen Kunst hielten: auf die Dauer ließ sich doch das religiöse Empfinden und das künstlerische Gestalten nicht in diesem Kettenjoche festgeschlossen halten. Darum aller dieser süßlichen Weichheit zum Trotz Eduard von Gebhardt seine biblischen Gestalten malte, wie es vordem nicht die Italiener, sondern die niederländischen und deutschen Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts, also die heimischen Meister gethan hatten. Warm und innerlich schuf er seine Bilder, und siehe da, diese altdeutsche Herbheit gefiel allmählich ein wenig, des Malers Gemälde wurden wenn auch zögernd kirchlich approbiert.

Länger mit Erfolg zu kämpfen hatte Wilhelm Steinhausen, der noch ungewohnter und herber diese biblischen Figuren malte, aber auch ihm und seiner treuen deutschen Kunst beginnt jetzt der Beifall der Zeitgenossen begeistert zuzufallen. Nur Fritz von Uhde findet noch immer in den eigentlich kirchlichen Kreisen keine Gnade, obgleich er von diesen allen der beste Maler ist. Er erklärte nur das richtig und künstlerisch vollendet malen zu können, was er wirklich kenne. So stellte er den Menschen in eine ihm vertraute Umgebung und suchte den Er-

Digitized by Google

löser und sein Werk mit der eigenen Gestaltungskraft darzustellen, also eine wirklich empfundene, eine verjüngte Gläubigkeit in die Kunst einzuführen, anstatt der mühsam angequälten Nachempfindung. Auf solchen Wegen, wie diese drei sie gebahnt haben, wird die kirchliche Malerei fortschreiten müssen, wenn sie wieder den Namen einer vollen Kunst für sich in Anspruch nehmen will. Es ist der Pfad, den einst Dürer eingeschlagen hat und den dann Rembrandt gegangen ist, der also dem deutsch-protestantischen Wesen am stärksten entspricht.

Noch kümmerlicher ist es der kirchlichen Bildnerei im verflossenen Jahrhundert ergangen. Auch hier herrschte die weiche süßliche Formenschönheit vor, und der tiefe seelische Ausdruck trat weit, weit zurück. Man schrie nach „Idealismus" und verstand darunter eine leere, blutlose, akademische Gestaltenbildung. Aus dieser weichlichen Welt, die ihre Formen fertig aus der Antike bezog und der Wiedergabe des wirklichen Menschen, der freien Natur scheu aus dem Wege ging, stammt auch jenes einzige Gebilde kirchlicher Kunst, das sich allein des allgemeinen Beifalls erfreute und sich bis heute einer geradezu verblüffenden volkstümlichen Allgegenwart erfreut: der Christus von Thorwaldsen. Die neuere Bildnerei, die aus dem Eigenen schafft und im Begriffe ist, neue Bahnen mit starkem Geiste zu beschreiten, hat auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst noch kein bedeutendes Werk geschaffen.

Digitized by Google

Digitized by Google

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

9Feb'60MB

REC'D LD

FEB 23 1960

LD 21A–50m-4,'59
(A1724s10)476B

General Library
University of California
Berkeley

YD 31672

220447

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY